

الصحافة المصورة والأخبار في عالم اليوم

خلق واقع مرئي

لوب لانجتون

الصحافة المصورة والأخبار في عالم اليوم

خلق واقع مرئي

تأليف
لوب لانجتون

ترجمة
زينب عاطف

مراجعة
جلال الدين عز الدين علي



الصحافة المصورة والأخبار في عالم اليوم

لوب لانجتون

Photojournalism and Today's News

Loup Langton

الناشر مؤسسة هنداوي سي آي سي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

٣ هاي ستريت، وندسور، SL4 1LD، المملكة المتحدة
تليفون: ‎+ ٤٤ (٠) ١٧٥٣ ٨٣٢٥٢٢
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: http://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي سي آي سي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره،
وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: عبد العظيم بيدس.

الترقيم الدولي: ٩٧٨ ١ ٥٢٧٣ ١٥٧٤ ٧

المحتويات

أُهدِي هذا الكتابَ إلى حب حياتي؛ جلوريا، التي تجعل كلَّ يوم أجمل وأقْيم ممَّا يمكن أن أتصوَّر. وإلى سوزان لانجتون وبوب لانجتون وسوزان ديبونافنتور؛ والدتي وأخي وأختي الذين هم دومًا في قلبي. وإلى أخي جون الذي يظلُّ دومًا جزءًا من حياتي.

شكر وتقدير

فين ألابيسو
مونيكا أَلميدا
ثورن أندرسون
بي إف بنتلي
جوسلين بنزاكين
جيفري بلاك
ماري كاي بليكلي
ريتشارد بوث
سيسيليا بوهان
بيل بوردرز
كارلوس بروخ
توري برونو
مارك بوسل
زبجنيو بزداك
ميشيل كاردان
جون كارول
هوارد تشابنيك
سانجيف تشاترجي
جان كولبير
روبرت إيه دورتي
بات ديفيسون
لين داوني
ميشيل دوسيل
جو إلبرت
بيتر إسيك
فرانك فالويل
روب فينش
دنيس فينلي
جيل فيشر
ترافيس فوكس
ديفيد فرانك
فيليب جيفتر
جاكي جونزايس
كيم جرينفيدر
تود هيسلر
ريكس هوبكه
كيني إربي
مايكل كوفمان

باتي كوليتي
جيه بي كولسن
جاي كوبر
راندي كوكس
كولين كراوفورد
ريتشارد آر كروكر
دنيس كروسبي
لورا لاين
ريك لوميس
توني ماجيري
ماريا مان
ماريان ماذر
كيرك ماكوي
ريك ناجل
تود باناجوبولوس
بيل باركر
كارلوس بيريز
إدوارد بفيستر
هيلاري راسجين
تيم راسموسن
ديفيد ريس
جانيت ريفز
لويس ريوس
ويليام رود
توم كينيدي
كينت كوبرستين
كيم كومِنيش
أليكسيس كوستانيسكي
بيل كويكندال
فينسنت لافوريه
كارولين لي
كاثي ريان
روبرت شنيتسلاين
فليب شولك
لويس سينكو
مايك سميث
زوي سميث
ميشيل ستيفنسون
ويليام ستوت
سكوت سترازانتي
ميج ثيو
ماوريسيو فيارييل
بريسيلا فيارييل
روجير فيارييل
كين وايس
هال ويلز
مايكل وايتلي

شكر خاص إلى:

ليلن بورجويني-روبرت
مايكل كارلباخ
بابلو كورال
مايك ديفيس
سام جروج
كارول لويس
ديفيد لويس

جوائز جيمس دبليو مكلامور
مارجوت مورس
أندريا باكوين
ماجي ستيبر
توم شتاينفات
إليزابيث سويزي
مارفن توماس
مرسيدس دي أورياتي

تمهيد

مايك ديفيز وماجي استيبر

(١) من مايك ديفيز

ما ينتظرك أيها القارئ في هذا الكتاب هو رحلة؛ فهو طريقٌ يأخذك عبر الألغاز الكبرى التي يواجهها الناس الذين يَرْوُون أخبارًا بالصور. إذا كنتَ حديثَ العهد بمجال صنع الصور، فستقدِّم لك كلُّ كلمة معلومةً جديدة؛ وإذا كنتَ متمرِّسًا في المجال فستحصل على خبرة مفيدة تمامًا كخبرتك، لكن على نحوٍ مختلف. ستقابل في هذه الصفحات مُعلِّمًا وصحفيًّا وزميلًا عزيزًا، يجمع ويقدِّم بعضًا من أقوى الشخصيات في هذا المجال بطريقةٍ ترى ما وراء البَدَهي. يدرك لوب لانجتون، هنا على هذه الصفحات، طريقًا منيرًا مثل ضوء يسقط على كهف اكتُشِف حديثًا.

تقريبًا قبل أن يجفَّ الحبرُ على أول صورة نشرتُها، بدأتُ أسمع مزاعمَ باختفاء الصحافة المصوَّرة؛ كان هذا قبل أكثر من ٣٠ عامًا، وكتبتُ منذ ما يقرب من ٢٠ عامًا مقالًا لـ «وِرَش عمل سانتا في» أفنِّدُ فيه هذا الزعم. المؤكَّد أن التحديات هائلة، لكن ذلك ليس ظاهرة جديدة؛ فمنذ اختراع الكاميرا، حارَبَ فنُّ التصوير من أجل الوصول إلى أقصى كفاءة ممكنة. وعلى وجه أدق، كلُّ مَن يحاولون دخولَ هذه المهنة محكومٌ عليهم، بحكم التاريخ وبحكم مستقبل محتمَل، أن يواجِهوا تحدِّيًا.

ويبدو لي أن السبيل الوحيد للتغلُّب على هذا التحدِّي الحتمي أن ينظر المرء إلى أبعد من مجرد الصور التي يلتقطها، وأن يصبح أفضل ممَّا هو عليه في الوقت الحالي، وأن يزيد

من معرفته، وأن يحاول فهم المزيد؛ ومن ثَمَّ التعبير عن المزيد، والسبيلُ الوحيد لفعل هذا أن تصبح غدًا إنسانًا أفضلَ مما أنت عليه اليومَ. الأمر بهذه البساطة وبهذا التعقيد في الوقت نفسه.

توجد كتب مفيدة تساعدنا في هذا السعي، ومنها هذا الكتاب.

مايك ديفيز
١٦ نوفمبر ٢٠٠٧

عندما كان مايك ديفيز يعمل محرِّرًا للصور في مكتب الصور التابع للبيت الأبيض، حرَّرَ أكثر من مليون صورة تحكي قصةَ رئاسةٍ. وبصفته محرِّرًا للصور في مجلة ناشونال جيوجرافيك، عمل ديفيز مع عدد من أكبر المصوِّرين في العالم في قصص واسعة الانتشار. عمل أيضًا مديرَ العناصر البصرية في شركة صن بابليكيشنز الحائزة على جوائز كوبلي في شمال إلينوي؛ وفي عمله محرِّرًا للصور في ١١ كتابًا، ساعَدَ في تكوين أشكال مترابطة من أعدادٍ هائلة من الصور. حصل ديفيز مرتين على لقب «محرِّر العام للصور الصحفية على المستوى الوطني». شارَكَ كذلك ثلاثَ مرات في التحكيم في مسابقة «صور العام الدولية»، وجوائز روبرت إف كينيدي، ومنحة دبليو يوجين سميث، والعديد من المسابقات المحلية.

(٢) من ماجي استيبر

قد يبدو هذا الآن مثل العويل الكئيب لشخصية فظَّة في الدراما الشكسبيرية؛ أنْ نقول إن الوظيفة الاجتماعية–الثقافية للصحف الأمريكية تغيَّرَتْ تغيُّرًا قاسيًا مع ظهور المذياع والتلفاز والإنترنت، وأصبحت نهايتها وشيكةً. يتفق كلُّ العاملين تقريبًا في هذا المجال على أن الصحف أصبحت تواجه مشكلة، لكن يوجد جدل حول كيفية حدوث هذا والسبب فيه، وهو ما يطرح السؤال: هل تنتظر الصحفُ تنفيذَ الحكم عليها بالإعدام؟ وهل يمكن إرجاء تنفيذ هذا الحكم إلى حدٍّ ما إذا تعرَّضَتْ للإصلاح؟ وهل توجد مبالَغة في نَعْيِها؟

تعاني الصحف في عصرنا الحالي مشكلاتٍ ماديةً، وتعمل تحت وطأة المطالَبة بتحقيق أرباح مرتفعة للمستثمرين المتطلِّبين. ترتفع تكلفة ورق الصحف، بينما يتزايد القلق بشأن البيئة واستمرار استخدام الأشجار مصدرًا للورق. ويطبِّق مُلَّاك المؤسسات التي تُصدِر سلاسلَ الصحف استقطاعاتٍ وخصوماتٍ على المنافع التي يحصل عليها الموظفون؛ حفاظًا على ارتفاع هوامش الربح.

في الوقت نفسه، تواصِل الصحفُ أداءَ المهمة المستحيلة المتمثِّلة في تقديم كلِّ شيء لكل الناس. كما يوجد اندفاع نحو الإنترنت، دون معرفةٍ كاملة بما إنْ كان الناس سيتحوَّلون إليها بالفعل للحصول على أخبارهم بالطريقة نفسها التي قدَّمَتْها الصحف؛ بأسلوب منظم.

يشير المناخُ التنافسي، والتغطيةُ المحبِطة للمجتمعات المختلفة، والتسلسُلُ الهرمي البالي لغرف الأخبار، والفشلُ في جذب القرَّاء الشباب؛ إلى حاجة الصحف إلى التفكير في نماذج جديدة لتناوُل الموضوعات وعرضها. وإن لم يحدث تغيير، فستجد الصحفُ نفسَها عاجزةً عن التقدُّم.

نعتقد، نحن الصحفيين المتخصصين في الصحافة المرئية، أنه حان الوقت لتغيير الطرق التي نفكِّر بها في التصوير والعرض، ونستخدمهما في الصحف وعلى المواقع الإلكترونية؛ فيرى كثيرٌ منَّا أن التصوير يمكنه المساعدة في إنقاذ الصحف الأمريكية، لكن فقط في ظل حوارٍ جادٍّ حول التصوير والتصميم والرسم، والأساليب المثيرة التي يمكن من خلالها استخدامها في توصيل المعلومات؛ ففي ظل الثقافة التي أضحت بصريةً، يستجيب القرَّاء بحماسٍ لاستخدام التصوير الديناميكي في الصحف. ويمكن للمواقع الإلكترونية أيضًا أن تنتهج أسلوبًا جديدًا في التعامل مع الصحافة المرئية.

يعكف لوب لانجتون على إجراء بحث متعمق وجدير بالملاحظة في أسلوب استخدام الصحف للصور في الولايات المتحدة، وكيف تعكس الثقافةُ السائدة داخل غرف الأخبار الاختياراتِ البصريةَ، ومَن الذي يتخذ هذه الاختيارات. إنه عمل غاية في الأهمية؛ بسبب ما له من آثارٍ واسعة النطاق تتخطَّى فنَّ التصوير. ويعكس بحثه كيف تقرِّر ثقافةُ غرفة الأخبار ما هو خبر.

يقدِّم لوب مع هذا البحث قدرًا كبيرًا من الخبرة، بوصفه أستاذًا جامعيًّا، ومصوِّرًا سابقًا، ومديرَ تصويرٍ سابقًا لصحف كوبلي في شيكاجو وصحيفة إليونيفرسو في الإكوادور؛ فقد تنقَّلَ بين غرف الأخبار في جميع أنحاء الدولة من أجل ملاحظةِ وتحليلِ إجراءاتِ جَمْع الأخبار وتأثير الصور في الصحف. وهو يتحدَّث بلغة غرفة الأخبار ولغة الدراسة العلمية؛ فهو يأخذنا في جولة يكون مرشدَنا فيها، ويقدِّم لنا خريطةَ طريقٍ من أجل معرفة إلى أين تتجه الصحفُ والقرَّاء. ولن تعثر على كثيرٍ من الناس الذين يتمتَّعون بثراء خبرته، ويقدِّمون هذا السردَ المذهل لمثل هذا الجانب المهم في المجتمع والثقافة الأمريكيَّيْن.

ماجي استيبر
١٩ نوفمبر ٢٠٠٧

عملَتْ ماجي استيبر لأكثر من ٣٠ عامًا مصوِّرةً مستقلةً للمجلات، ويشمل عملاؤها المنتظمون مجلةَ ناشونال جيوجرافيك، وذي نيويورك تايمز ماجازين، ومجلة لايف، ومجلة سميثسونيان، وعددًا من المجلات العالمية المرموقة.

حصلَتْ على «منحة أليشا باترسون» لتكتب وتصوِّر في هايتي في سنوات الاضطراب هناك، كما حصلت على «منحة إرنست هاس للتصوير». ومن الجوائز الشرفية الأخرى التي حصلَتْ عليها «ميدالية لايكا للتميز»، و«جائزة نادي الصحافة الخارجية للتغطية من الخارج». وفي عام ٢٠٠٣، أعطَتْها جامعة ميزوري «ميدالية الشرف للخدمة المتميزة للصحافة».

منذ عام ١٩٩٩ وحتى عام ٢٠٠٣، شغلت استيبر منصبَ مدير التحرير المساعد للتصوير والتقارير الخاصة في صحيفة ميامي هيرالد.

مقدمة

يتعرَّض كلُّ جيل لعدد من صور الأخبار التي تَرْسُخ في الذهن. تذكِّرنا هذه الصورُ بمشاعر مرتبطة بمأساة، أو بفرحة انتصارٍ رياضي، أو بفاجعة الحرب. يكون بعض هذه الصور بمثابة وثائق تاريخية للأجيال المستقبلية، ويُوضَع كثيرٌ منها داخلَ دفتر القصاصات مع تذكارات أخرى. ومع ذلك، يوجد قاسم مشترك بين جميع هذه الصور؛ أنها انتُقيت من ملايين الصور الواقعية والمحتملة الأخرى.

لماذا يختار المحرِّرون بعض الصور للنشر ويستبعدون صورًا أخرى؟ وكيف يتم ذلك؟ كيف تُصْدَر التكليفات ومَن الذي يُصْدِرها؟ وكيف يعمل المصوِّرون على أرض الواقع؟ وكيف يختار المحرِّرون الكلمات التي ترافق الصور؟ وكيف يؤثِّر هذا في الطريقة التي يفهم بها مستهلكو الأخبار صورَ الأخبار؟

يلحظ عالِم الاجتماع، هربرت جانز، أن الصحفيين يقرِّرون عبر الانتقاء ما هو خبر، وعبر الاستبعاد ما ليس خبرًا (جانز ١٩٨٠). فعواملُ من قبيل الاعتبارات العملية، والسياسة الخارجية للولايات المتحدة، وتنوُّع القصص، وإرشادات مثل «الأهمية الإخبارية» و«الموضوعية»؛ تمثِّل معاييرَ في عملية صنع القرار هذه.

تقدِّم التغطية الإعلامية في هايتي طوال العقدين الماضيين مثالًا جيدًا لطريقة انتقاء الأخبار. في نوفمبر ١٩٩١، اتصل بات هاميلتون الذي يعمل مصوِّرًا في وكالة رويترز هاتفيًّا بمكتب روبرت شنيتسلاين في واشنطن العاصمة. كان شنيتسلاين محرِّرَ الصور في وكالة رويترز في أمريكا، وكان المشرف على هاميلتون. كان هاميلتون يتصل من هايتي ليسأل إن كان يستطيع مدَّ إقامته في المهمة التي يؤدِّيها؛ نظرًا لوصول ممثِّلي منظمة الدول الأمريكية إلى بورت-أو-برنس في اليوم التالي، وكان من المقرَّر أن يحاول هؤلاء الممثِّلون التوسُّطَ في تسويةٍ بين الرئيس الهايتي المعزول، جون برتراند أريستيد، وقادة الجيش الذين عزلوه.

وكان ردُّ شنيتسلاين على هاميلتون أنه إذا كان معه ما يكفي من المال لتحمُّل نفقاته، فيمكنه البقاء، وإن لم يكن فعليه الرحيل. لم تكن رويترز لتعطيه أي زيادات إضافية. «يجب اتخاذ الكثير من الأحكام بشأن ما تفعله على أساس كلفته ... وقصة [هايتي] لا تحظى بأي تمويل على الإطلاق» شنيتسلاينن، ١٩٩١).

صحيح أن المؤسسات الإخبارية الكبرى ترسل الصحفيين إلى هايتي دوريًّا (عادةً في أوقات الأزمات)، لكن حتى هذا لا يضمن نشر القصة أو الصورة.

> ما لا نضعه أبدًا في الحسبان هو شخصية المراسل، وما إذا كان هناك اهتمام فعلي لدى الصحيفة عند وصول التقرير إليها؛ على سبيل المثال: كان جو تريستر (صحفي نيويورك تايمز الذي كان يراسل من هايتي، من عام ١٩٨٤ إلى عام ١٩٨٩) يكره هايتي؛ فلم يكن يهتم تمامًا بأمرها. لم يكن عنصريًّا بأي شكل من الأشكال، لكنه لم يكن يفهم سببَ عجز الناس عن تنظيم مجهوداتهم.
>
> كان هناك عدد من المراسلين من النيويورك تايمز يراسلون من هايتي بعد جو تريستر، وكان المراسل الذي تلاه مباشَرةً ... لا يذهب إلى أي مكان دون مراسل صحيفة ميامي هيرالد ومراسل إل إيه تايمز. كانوا يتحركون معًا مثل «الفرسان الثلاثة»، وكانوا يكتبون جميعًا الشيء نفسه. وكانوا جميعًا يكرهون أريستيد، ولا يتحدثون إلا إلى الأشخاص أنفسهم؛ النخبة، فكان هؤلاء هم مصدر معلوماتهم. لم يذهبوا إلى الأحياء الفقيرة، وإذا حدث هذا، فهم يذهبون من أجل الحديث مع شخص لديه مدرسة هناك أو شيء من هذا القبيل؛ فلم يكتبوا قطُّ فعليًّا عن معنى أنْ يعيش المرءُ ويتنفس وتكون له حياة في هايتي في أي وقت من الأوقات.
>
> لم يحدث ذلك حتى بدأ لاري روهتر في المراسلة من هايتي. كان أفضلَ منهم بكثير؛ فبَدَا أنه يتمتع بروح ألطف وأطيب، وهو ما كانت هايتي بحاجةٍ إليه، ولا يستطيع الجميع فعل هذا.
>
> وهكذا، أخيرًا، تجد شخصًا يؤدِّي عمله جيدًا، ثم تجد محرِّرَ الشئون الخارجية غير مهتم بالقصة؛ ولذا لن يروِّج لها؛ فتُدفَن القصة في الجريدة. يوجد هذا الكمُّ الكبير من القرارات التي يتخذها أناسٌ لم يصلوا إلى درجة الكمال، ولديهم أجندات ضد شخصٍ ما، أو ضد مكانٍ ما.

> ويمكن أن يكون لذلك تأثيرٌ مهول من وجهة نظر المصوِّر، فهَبْ أنك تعمل مع جو تريستر، وأنه يكتب مقالًا لا يخرج إلى النور. هكذا، ربما لا يوجد حتى مجال لصورتك. (استيبر، ٢٠٠٤)

بعد أقل من ثلاث سنوات من رفض شنيتسلاين مد إقامة هاميلتون، طغَتِ الأخبارُ عن الاضطرابات في هايتي، وعن التدخُّل الوشيك للولايات المتحدة/الأمم المتحدة؛ على وسائل الإعلام الإخبارية الأمريكية؛ فعلى الرغم من التغيُّر الطفيف الذي طرأ على قيادة هايتي، وممارساتها السياسية أو مشكلاتها الاقتصادية أو كليهما، أصبحت جزءًا ممَّا يطلق عليه جانز «ساحة المعركة الرمزية» (جانز، ١٩٨٠). لماذا أصبحت هايتي «خبرًا»؟ تقول هيلاري راسجين، محرِّرة الصور الدولية في مجلة نيوزويك (١٩٩٢)، إن اختيار الأخبار الدولية في نيوزويك يرتبط ارتباطًا قويًّا بالسياسة الخارجية للولايات المتحدة، وقد تغيَّرَت السياسة الخارجية للولايات المتحدة تجاه هايتي تغيُّرًا كبيرًا بين عامَيْ ١٩٩١ و١٩٩٤.

بالمثل، يمكن للاهتمام المدرَك لدى القرَّاء المهمِّين أنْ يحدِّد التغطيةَ الإخبارية؛ فبعدَ وقتٍ قصير من تعيين تيم راسموسن مديرًا للتصوير في صحيفة ساوث فلوريدا صن سنتينل، وصَلَ عددٌ من سكان هايتي إلى ميامي واعتُقِلوا. وفي إطار متابعة القصة، أرسلَتْ صن سنتينل المصوِّرَ مايك ستوكر ومراسِلَ الشئون الخارجية تيم كولي إلى هايتي.

> منذ هذه اللحظة أصبحنا نغطِّي الأخبارَ في هايتي أربعَ مرات أو خمسًا في السنة، بسبب المجتمع الهايتي الموجود هنا. أعدَدْنا سلسلةً من التحقيقات عن إعدام أطفال الشوارع الصغار بأيدي الشرطة في هايتي؛ وكان هذا أحدَ انتصاراتنا الأولى؛ لأننا نشرنا صورةً فوتوغرافية، إحدى الصور الأدلة، لأمٍّ تُمسِك بصورة ولدَيْها البالغين من العمر ١٢ عامًا، اللذين تلقَّيَا طلقًا ناريًّا في الرأس.
>
> نتيجةً لذلك، عُقِد اجتماعٌ بين مايك ستوكر وتيم كولي وإيَّاي من أجل التفكير فيما يمكننا الحديث عنه في هايتي، وتوصَّلنا إلى «الدمار البيئي في الدولة»؛ فقد كان كلٌّ منَّا يقدِّم مقالاتٍ لا يوجد بينها اختلافٌ كبير عن البيئة، واكتشفنا أنه من الممكن تجميعها كلها في قصةٍ أكبر؛ ولذا نفَّذنا بالفعل مشروعًا ضخمًا امتدَّ على مدار سنة لدراسة الدمار البيئي. (راسموسن، ٢٠٠٦)

يعتقد راسموسن أن صحيفة صن سنتينل أصبحَت الآن أكثرَ تحفُّظًا في دعم مثل هذه المشروعات؛ فيقول إن المحرِّرين قَلِقون من الالتزام الاقتصادي، ومن نتائج الاستبيانات الموجَّهة إلى القرَّاء.

> يقول القرَّاء دومًا شيئًا واحدًا في هذه الاستبيانات، المعطى حاليًّا أنَّ ثمة ٣٦ قارئًا مختلِفًا فقط تشملهم الاستبيانات، وقد أشرفتُ على أربعة منها، وكان ٣٥ من هؤلاء القراء بيض البشرة، واستمروا في قول الشيء نفسه، لا يريدون القراءة عن هايتي. (راسموسن، ٢٠٠٦)

ويختم راسموسن: «ما زلنا نذهب إلى هايتي. لكن ليس بالقدر نفسه كما في السابق.»

بالإضافة إلى تقريرِ ما هو خبر وما ليس خبرًا، يواصِل الصحفيون اتخاذ قرارات انتقاءٍ واستبعادٍ أخرى طوالَ عملية صنع الأخبار؛ على سبيل المثال: بعدما يقرِّر المحرِّرون تحديدَ قصةٍ معينة، يحدِّد المراسلون المصادرَ التي يستخدمونها، والأسئلةَ التي يطرحونها، إلى آخِره. وفي مراحل التحرير والتجميع، تُختار كلماتٌ أو صورٌ محددة، بينما تُقصَى أخرى، ويُقبَل ترتيبٌ معيَّنٌ للعناصر في الصفحة الواحدة، بينما تُرفَض ترتيباتٌ أخرى.

تؤثِّر كلُّ هذه القرارات في الطريقة التي يدرك بها مستهلِكو هذه الأخبار العالَمَ. يرى الباحث الفرنسي رولان بارت (١٩٧٢) أن الرموز (مثل: القصة المعينة، والصورة … إلخ) التي تظهر في وسائل الإعلام الإخبارية يختارها الصحفيون عن عمدٍ، ويفهمونها بوصفها تمثيلاتٍ، بينما يراها مستهلِكو الأخبار أكبرَ من هذا. يزعم بارت أن الصحفيين يبدءون بمفهومٍ ما، ويبحثون عن سبيلٍ للتعبير عنه رمزيًّا؛ ومع ذلك، لا يرى الجمهور القصةَ أو الصورةَ بوصفها رمزًا، ولكن بوصفها حقيقةً.

مواصلةً لحديثنا عن تغطية وسائل الإعلام لهايتي، تقدِّم لنا مديرةُ التحرير المساعدة السابقة في صحيفة ميامي هيرالد، المصوِّرةَ الحاصلة على جوائز عدة، ماجي استيير، مثالًا لما سمَّاه بارت «الخرافات»؛ فتتذكر مناقشةً دارَتْ بينها وبين مصوِّر آخَر التقَطَ صورةً لرجل هايتي وهو يأكل لحمَ إنسان، فتقول استيير:

> حدث شغب هائل، لا أتذكَّر سببَه، لكنْ كان هناك أناسٌ قتلى، ورأى هذا المصوِّر هذا الرجلَ الهايتي يأخذ سكينًا ويقطع قطعةً من جسم إنسانٍ ويأكلها؛ فالتقَطَ هذه الصورةَ التي نُشِرت في مجلة تايم لهذا الرجل وهو يأكل قطعة اللحم هذه، مع ظهور نيران تنبعث من المتاريس في الخلفية. صورة درامية جدًّا.

> عندما رأيتُ تلك الصورةَ منشورةً غضبتُ كثيرًا، وتحدَّثتُ إلى المصوِّر بشأنها، فقال: «بدايةً، الرجل فعَلَ هذا.» فقلتُ له: «لكنه ينظر إليك مباشَرةً، فقد فعل هذا من أجل الكاميرا. وهل رأيتَ أحدَ أهالي هايتي يفعل هذا من قبلُ؟» هذا تقليد أفريقي قديم للغاية، لكنني لم أَرَه قطُّ في هايتي؛ فهذا ليس ممثِّلًا لما يفعله الناسُ حقًّا. كان أمرًا حدث أمامَه فالتقط الصورة. لا أقول إنه لم يكن ينبغي له التقاط الصورة؛ ينبغي عليك دومًا التقاط الصورة، لكني أعتقد أن المؤسِف حقًّا أن هذه هي الصورة التي نُشِرت. يرى الناس ذلك، ويظنون أن كل أهالي هايتي آكِلُو لحومِ بشر ومتوحشون ويصعب حكمهم.
>
> الحقيقة أن هذا كان موقفًا فريدًا، على الأقل بحسب ما رأيتُ حتى الآن، وأنا أُعِدُّ الأخبار هناك منذ عام ١٩٨٠. (استيبر، ٢٠٠٤)

صنع هذا المصوِّر صورةً دراميةً ومثيرةً للاهتمام من الناحية الجمالية، وقَعَ عليها اختيارُ النشر لتمثِّلَ الموقفَ في هايتي. ومع ذلك، كما تقول استيبر، فقد يرى مستهلِكو الأخبار تلك الصورةَ على أنها أكثر من رمزٍ. وبما أن معظم الذين رأوا هذه الصورةَ لم يزوروا هايتي قطُّ، فربما يعتقدون أن «كل أهالي هايتي (أو على الأقل الكثير منهم) آكِلُو لحومِ بشرٍ ومتوحشون ويصعب حكمهم».

تكمن براعة التصوير في أسلوب استيعابه؛ فهو يختلف عن أشكال التمثيل الأخرى من حيث إن طبيعته التأويلية أقلُّ وضوحًا (جروندبيرج، ١٩٩٠أ، ١٩٩٠ب؛ ريشين، ١٩٨٩)؛ فالناس يصدِّقون ما يرونه (سونتاج، ١٩٧٣).

يقول مايكل كوفمان، مؤسِّس إمباكت فيجوالز والمحرِّر المشارِك بها، وهي وكالة تصويرٍ مَقرُّها نيويورك:

> توجد عملية ذاتية في التحرير باستخدام الكاميرا، ويمكن لأمور كثيرة أن تؤثِّر في هذه العملية؛ اختيارك للموضوع، واختيار العدسات، وترتيب العناصر الفنية، وإحساسك بالضوء ... فمقولة «أستطيع إرسال شخصٍ ما إلى ثقافة مختلفة، وأن الصورة هي صورة، لا أكثر» هي في الواقع فكرة مجنونة. أعتقد أن من المؤسف أن المصورين عادةً ما يدخلون إلى ثقافة مختلفة، ويبحثون عن صورٍ تتناسب مع تصوُّراتهم المسبقة، ويمكنهم دومًا العثور على مثل هذه الصور، لكنها قد تكون فعليًّا الاستثناء الثقافي. (كوفمان، ١٩٩١)

تمكِّن القدرةُ على التفسير ذاتيًّا باستخدام المهارات الفنية والجمالية المصوِّرَ من إعطاء صوَرِه معنًى وقيمةً. لكن هذا التمكين محدودٌ؛ نظرًا لضرورة اختيار المصوِّر باستمرارٍ رموزًا مناسِبةً للمهمة الموكلة إليه (كما يحدِّدها محرِّرو الكلمات في أغلب الأحيان)، من أجل الحفاظ على وظائفهم أو الترقِّي في حياتهم المهنية في مهنةٍ تنافُسية للغاية، أو كلا الأمرين.

يقول كينت كوبرستين، مدير التصوير الأسبق في مجلة ناشونال جيوجرافيك: «إن قدرًا كبيرًا من إعداد التقارير الفوتوغرافية حدسي؛ فأنت تُكوِّن منهجيةً للعمل على أساس الجهة التي تعمل لصالحها؛ أي المطبوعة» (كوبرستين، ١٩٩١). وتقول المالكة/المحررة السابقة لشركة جيه بي بيكتشرز، جوسلين بنزاكين: «معظم المصوِّرين يفعلون ما يتقاضون عليه أجرًا فحسب، ويسلِّمون عملَهم في الوقت المحدَّد؛ إنها مجرد معادلة» (بنزاكين، ١٩٩١).

تأتي معادلات إنتاج النوع «الصحيح» من الصور من مصادر متنوعة؛ فعلى عكس مصوِّرِي الأخبار من الأجيال السابقة، يلتحق كثيرٌ من المصوِّرين في عصرنا الحالي بكليات الصحافة؛ حيث يتعرَّفون على استراتيجيات جمع الأخبار، مثل «الأهمية الإخبارية» و«الموضوعية»، وتُدعَّم هذه الاستراتيجيات وغيرها وتُطوَّر في غرف الأخبار وأوساط التصوير التي يعمل فيها المصوِّرون.

تتحدَّد الأهمية الإخبارية بالطبع بما يقول كبارُ المحرِّرين إنه يستحق التغطية؛ ومع ذلك، يستطيع المحرِّر، من خلال إطلاق مصطلح «مهم إخباريًّا»، إضفاءَ طابعٍ موضوعي على أسباب اختياره نشرَ أحد المفاهيم دون غيره.

يوجد تأكيد لمفهوم «الموضوعية» على وجه الخصوص في التصوير الفوتوغرافي، بسبب اعتقادِ كثيرٍ من المحرِّرين أن الدليلَ المادي يُقدَّم مباشَرةً للمُشاهِد من خلال الصورة الفوتوغرافية. ومع ذلك يقول كوفمان:

> الموضوعية هي في الأصل خرافةٌ يخدع بعضُ كبار العاملين في مجال الإعلام أنفسَهم بها؛ فما تراه في الصورة واقعي، لكنه محرَّر. فربما لم يكن للتغطية التي رأيناها لحرب الخليج الأولى — مع كل صور الأسلحة ذات التقنية العالية — علاقة كبيرة بالحرب أو بالسبب الذي أُرسِلت قواتنا إلى هناك من أجله؛ فقد أصبحَتْ نوعًا من الحجج الدعائية لأنظمة الأسلحة، على الرغم من أنه اتضح أن كثيرًا من الأشياء التي صُوِّرت في هذا الوقت لم تكن حقيقيةً من حيث كيفية

> أدائها فعليًّا. كانت الطائرات حقيقية؛ كانت تطير بالفعل، لكنك رأيتَ جزءًا منها. لم يكن هذا سوى متابعة لجانب واحدٍ مما كان يحدث بالفعل. (كوفمان، ١٩٩١)

يلجأ المصوِّرون أيضًا إلى المسابقات ومجلات الصور الإخبارية لمساعدتهم في التوصُّل إلى معادلات ناجحة في التصوير.

مع هذا، يحقِّق الصحفيون المصورون النجاحَ في النهاية من خلال تقديم رموز فوتوغرافية على الدوام تصوِّر واقعًا مماثِلًا لواقع كبار المحررين. تقدِّم بنزاكين هذا المثال:

> أَعَدَّتْ ماجي (استيبر) هذا الخبرَ عن ميامي، ورأى المحرِّر أن السُّود كانوا أكثر ممَّا ينبغي في صورها؛ لذلك أرسلوا شخصًا آخَر ليلتقط صورًا تشتمل على بِيض أكثر؛ لأن وجهة نظر «المحرِّر» كانت أن هناك عددًا أكثر من البيض.
>
> تكون لدى المحرِّرين (الذين يكلِّفون بالأخبار) فكرةٌ ما، وإذا أعطاهم المصوِّر شيئًا آخَر غير فكرتهم، يكون ردُّ فعلهم: «أوه، ليس هذا ما أردته؛ هذا لا يحدث فعلًا هناك. أنت لم تفهم الوضع.» وعلى الرغم من أن المحرِّر لم يغادر المبنى قطُّ، تسود وجهةُ نظره. (بنزاكين، ١٩٩١)

تكوِّن وسائلُ الإعلام الإخبارية، بوصفها مؤسسات تسعى إلى تحقيق الربح، جمهورًا وتحافظ عليه بوصفه سلعتها الأساسية؛ فالجماهير تُباع للمعلِنين. وواضح أن الجمهورَ الميسورَ الحال سلعةٌ أكثر قيمةً من الجمهور الفقير.

تشبه الصفات الديموغرافية التي تشكِّل المستهلِكَ المثالي السمات الديموغرافيةَ الموجودة لدى معظم كبار المحررين كثيرًا؛ وهكذا يكون نظام نشر الأخبار منعزلًا نوعًا ما. وبينما يتَّسِم كثيرٌ من كبار المحرِّرين بالذكاء ورجاحة العقل، فإنهم يختارون حتمًا مفاهيم تنبع من وجهات نظرهم الشخصية عن العالم وتتشكَّل وفقًا لها. يصنع/يختار المصورون (بموافقة المحررين) رموزًا بصرية تتصل بالمفاهيم التي يختارها كبارُ المحررين، ويتلقَّى أفرادُ الجمهور هذه الرموزَ في سياقٍ يشبه الإطارَ الذي يتَّخِذ فيه كبارُ المحررين قراراتهم.

تسهم وسائلُ الإعلام الإخبارية في صنع الواقع وتدعيمه، كما هو موصوفٌ في صياغة بارت للخرافة. يدرك صناعُ القرار في وسائل الإعلام الإخبارية العالَمَ من منظورٍ معيَّن، وهم يختارون المفاهيمَ أو الأخبارَ ذات الأهمية الإخبارية، ثم يبحثون عن طرق يمكن التعبير بها

رمزيًّا عن هذه الأخبار. ويستحضر مستهلكو الأخبار مفاهيمهم التجريبية وهم يستوعبون الأخبار. تحمل هذه الأخبار معنًى خاصًّا للواقع، خاصةً كما يظهر في الصور الفوتوغرافية. يقول المؤرخ الفني والناقد جون سزاركاوسكي (١٩٦٦، ص٨٦): «إن الاقتباس المجتزَأ من السياق هو جوهر حرفة المصور.»

الفصل الأول

الصحافة المصورة في الولايات المتحدة: تاريخ موجز

> كانت الصورة هي الاستجابة النهائية لنَهَمٍ اجتماعيٍّ وثقافيٍّ لتمثيلٍ أكثرَ دقةً وواقعيةً للواقع، وهي حاجة تمتدُّ أصولُها إلى عصر النهضة. (روزينبلوم، ١٩٨٤، ص١٥)

على الرغم من أن التطورات التي حدثَتْ في تقنيات التصوير الفوتوغرافي مكَّنَتْ من ظهور التصوير الفوتوغرافي (والتقارير المصوَّرة، فيما بعدُ)، فقد سمحت البيئة الاجتماعية والثقافية والسياسية للقرن التاسع عشر للتصوير الفوتوغرافي بالتطوُّر والتوسُّع سريعًا؛ فقد دعمَتْ طبقةٌ متوسطةٌ متناميةٌ التصويرَ الفوتوغرافي بوصفه شكلًا فنيًّا جديدًا (روزينبلوم، ١٩٨٤)، وآمنَتْ بفكرة أن الصورة يمكنها توثيق الحياة «بموضوعية» (كارلباخ، ١٩٩٢). ومع ذلك كانت الصور الأقدم تعاني من ضرورة التعرُّض للضوء لوقتٍ طويل، وكانت تقتصر في معظم الأحيان على موضوعات المَشاهد الطبيعية، والعمارة، والصور الشخصية. «ومع ذلك، كانت ثمة قناعة بأن التقرير الصحفي هو أحد أبرز الإمكانات — والأهداف — المحتملة للتصوير الفوتوغرافي في البدايات الأولى لتاريخه. ومنذ أربعينيات القرن التاسع عشر، اختبر المصورون الأمريكيون التقنيات المتاحةَ من أجل تحقيق هذا الهدف، وأسَّسوا سوابقَ مهمةً لما أصبح واحدًا من أهم تطبيقات هذه الوسيلة» (ستاب، ١٩٨٨، ص٢).

أصبح التصوير واقعًا عمليًّا في عام ١٨٣٩ باستخدام عمليتين مختلفتين جذريًّا ومتنافستين؛ الداجيروتايب، التي اخترعها لويس جاك مانديه داجير في فرنسا، والكالوتايب التي اخترعها ويليام هنري فوكس تالبوت في إنجلترا. وعلى الرغم من أن عملية

السالب/الموجب في الكالوتايب سمحَتْ فعليًّا بنَسْخ غير محدود من الصور الأصلية، فقد اتجه معظمُ الناس في البداية إلى الداجيروتايب (عملية موجبة) في الأساس؛ لأنها كانت تنتج صورًا بجودة أفضل.

بَدَت الداجيروتايب، وهي صورة أحادية اللون تُصنَع على لوحٍ من النحاس مغطًّى بالفضة، أكثر دقةً وجاذبيةً من صور الكالوتايب القديمة التي كانت مصنوعة من الصور السالبة الورقية. وعلى الرغم من أوقات التعريض الطويلة (من ٥ دقائق إلى ٦٠ دقيقة في عام ١٨٣٩)، التي كانت تستلزم وضعَ رأس الشخص موضوع الصورة في مشبك، ازدهرَت استوديوهاتُ تصوير الأشخاص بالداجيروتايب في جميع إصدارات الولايات المتحدة، مثل صحيفة فرانك ليزلي المصورة ومجلة هاربر الأسبوعية، اللتين استخدمتا صورَ الداجيروتايب الشخصية منقولةً على منحوتات خشبية من أجل الطباعة. ومع ذلك لم يكن من السهل نَسْخ صور الداجيروتايب؛ فأدَّى ذلك إلى الحد من فائدتها.[١]

على الرغم من معاناة عملية السالب/الموجب في البداية من أخطاء فنية، وكون الصورة اللينة الناتجة من انتشار الضوء الذي يمر عبر الصورة السالبة الورقية أكثر سطوعًا، كانت القدرة على نَسْخ الصورة الأصلية بسهولةٍ عاملًا حاسمًا في التقبُّل النهائي لهذه العملية على حساب عملية الداجيروتايب (نيوهول، ١٩٨٢).

تحسَّنَتْ جودةُ الصور الفوتوغرافية سريعًا في عقدَي الأربعينيات والخمسينيات من القرن التاسع عشر. اخترع المتخصِّصون في علم البصريات عدساتٍ مانعةً للتشويه، وصورًا سالبة زجاجية مغلَّفة ببياض البيض أو الزلال، حلَّتْ محلَّ السوالب الورقية. وأدَّت السوالبُ الزلالية إلى صنع صورٍ أفضل ممَّا صنعَتْه السوالبُ الورقية، لكنها ظلت تتطلَّب التعرُّض الضوئي لفترة طويلة. بعد ذلك، أدَّى لوحٌ سالب زجاجي رطب (أو «مبلَّل») مغلَّف بمادة تُسمَّى كولوديون إلى تقليص فترات التعرُّض الضوئي كثيرًا؛ وساعَدَ هذا في صنع صور أكثر وضوحًا، وسمح بتصوير عددٍ أكبر من الموضوعات. ولكن، كان معنى هذا أيضًا أن المصور عليه أن يعمل من غرفة مظلمة متحركة؛ حتى يجعل كل لوح حسَّاسًا للضوء قبل استخدامه، وأن يشرع في تظهيره على الفور.[٢]

حدث اختراعُ الطباعة الزلالية في خمسينيات القرن التاسع عشر، في الوقت نفسه تقريبًا الذي صُنِع فيه لوحُ السالب الرطب، وحسَّنَ — تمامًا مثل لوح السالب الرطب — إلى حدٍّ كبير من الجودة العامة للصورة، من خلال زيادة وضوحها وتقوية تبايُناتها اللونية. وبالإضافة إلى ذلك، استمرت الطباعة الزلالية أكثر بكثير من سابقاتها.

على الرغم من التحسينات التي طرأت على عمليات إعداد الصور السالبة وطباعتها، ظلَّتِ الصورُ، بوصفها وسائلَ إيضاحٍ للمطبوعات، بحاجةٍ إلى تحويلها إلى منحوتات، أو إدراجها على هيئة نُسَخ أصلية أو شرائح فانوس العرض. وظلَّ الوضعُ هكذا حتى العقد الأخير من القرن التاسع عشر الذي أمكن فيه إدراج الصور الفوتوغرافية مباشَرةً في النص من خلال عملية الطباعة النصفية.

ظلت عقباتٌ فنية أخرى طوالَ معظم القرن التاسع عشر؛ فقد ظلت فتراتُ التعرُّض أطول ممَّا يجب بما يستدعي تثبيت الحركة،[٣] وظلَّ المصوِّرون ينقلون غرفَهم المظلمة إلى مواقع صورهم. ومع ذلك، سافَرَ المصورون من الدول الصناعية، خاصةً إنجلترا وفرنسا والولايات المتحدة، إلى جميع أنحاء العالم من أجل توثيق الحياة والمعمار والطبيعة. واهتمَّ المصورون وجمهورهم على وجه الخصوص «بالأرض المقدسة» ومصر والغرب الأمريكي واليابان. «على الرغم من الانطباع الخاطئ بأن هذه الوثائق كانت «موضوعية» — بمعنى أنها تسجيل حقيقي لما هو موجود — فقد كان العاملون خلف الكاميرات موجَّهِين في اختياراتهم وتعامُلهم مع المادة بفكرةِ كونهم مبعوثي «حضارة أسمى»»، كما سمَّاها جون طومسون، وبرغبتهم في تحقيق النجاح التجاري» (روزينبلوم، ١٩٨٤، ص١٦٨).[٤]

بصرف النظر عن تعذُّر تصوير الحركة بدقة؛ لأن فترة التعرُّض الضوئي كانت تمتدُّ لثوانٍ، فقد صُوِّرَتْ حربُ القرم (خمسينيات القرن التاسع عشر) والحربُ الأهلية الأمريكية (ستينيات القرن التاسع عشر) إلى حد كبير باستخدام سوالب الألواح الزجاجية المغطَّاة بالكولوديون. في كلٍّ من إنجلترا وأمريكا، أدَّى تضافُرُ الرغبة الإعلامية في الحصول على صور درامية، ونَهَمُ الجماهير للحصول على المعلوماتِ والاستجابة الحكومية، وحتى دعم التوثيق الفوتوغرافي،[٥] إلى إتاحة وصول المصورين لهاتين الحربين، مثل روجر فنتون وماثيو برادي.[٦]

على الرغم من ذلك، حدَّدَت التكنولوجيا كلًّا من موضوع التصوير الفوتوغرافي الحربي وأسلوبه في منتصف القرن التاسع عشر؛ فلم يكن من الممكن التقاط صور للقتال الدائر؛ نظرًا لضرورةِ نقل المصورين غرفَهم المظلمة ومعداتهم في عربات، واستغراقِ تركيب كاميرات التنسيقات الكبيرة وقتًا طويلًا. بالإضافة إلى ذلك، تمَّت التضحية بتسجيل الحركة في سبيل وضوح الصورة. بدلًا من هذا، ركَّزَ المصورون على صور الضباط (انظر شكل ١-١)، والجنود العاديين، والحياة في المعسكر والمعدات، وكذلك على الجرحى والقتلى، في أعقاب المعركة. وكان لهذه الصور — على الرغم من انخفاض جودتها بالمعايير الحالية

للتصوير — «تأثيرٌ عميق على المشاهدين المعتادين على الرسم الفني للأعمال البطولية في وقت الحرب ... وكان غياب أسلوب رفع الروح المعنوية في التوثيق الفوتوغرافي صادمًا على وجه الخصوص؛ لأن هذه الصور كانت تُقبَل دون تردُّدٍ بوصفها واقعيةً وحقيقيةً» (روزينبلوم، ١٩٨٤، ص١٨٢).



شكل ١-١: ستة ضباط من سَرِيَّة المدفعية السابعة عشرة في نيويورك، جيتسبيرج، يونيو ١٨٦٣، مكتبة الكونجرس، واشنطن العاصمة.

أثار اغتيالُ الرئيس أبراهام لينكولن عقب الحرب الأهلية الأمريكية مباشرةً، وما تبعه من إلقاء القبض على المتآمرين، اهتمامَ الدولة بأكملها، وخلَقَ فرصةً من نوعٍ آخَر للتحقيق الصحفي المصور؛ التسلسل الفوتوغرافي. المصوِّر ألكسندر جاردنر، الذي نشر «كتاب صور فوتوغرافية للحرب» الذي احتوى على صور التقطها في أثناء الحرب الأهلية، صوَّرَ أيضًا شَنْقَ أربعة من المتآمرين المدانين في اغتيال لينكولن. التقَطَ جاردنر سبعَ صور لعمليات الشنق، ربما شكَّلَتْ معًا أولَ توثيقٍ تسلسُلي لحدثٍ ما، على الرغم من أنه — كما تعلَّق

ماريان فولتون — «لم يُنسَخ إلا ثلاثٌ فقط من الصور السبع التي التقَطَها جاردنر أثناء عمليات الشنق في الصحف الشعبية (استخدمَتْ مجلةُ هاربر الأسبوعية نُسَخًا منحوتة على الخشب من أجل توضيح خبرها عن الإعدامات بالصور)؛ ومن ثَمَّ فُقِد عنصرُ سرد التسلسُل الأصلي، والتأثير البصري التراكمي للصور الأصلية» (فولتون، ١٩٨٨، ص٢٨).

بالرغم من أن المصوِّرين في الفترة التي تلَت الحربَ الأهلية مباشَرةً لم يكن لهم إنتاج كبير فيما يتعلَّق بصور الأحداث الإخبارية (ستاب، ١٩٨٨)، فإن الجمهور الأمريكي قدَّمَ سوقًا واسعةً للتصوير الوثائقي (فوريستا، ١٩٩٦).[٧] فقد وثَّقَ المصوِّرون باستخدام كاميرات التنسيقات الكبيرة وصور سالبة مصنوعة من لوح رطب، المعمارَ والتصنيعَ والمعالمَ التاريخية، وربما وثَّقوا الغربَ الأمريكي أكثر من أي شيء آخَر. أثار الغرب، بما يسيطر عليه من إحساسٍ بالاتساع والمغامرة والجمال، خيالَ هؤلاء الذين يعيشون في الشرق، وقدَّمَ للمصورين محتوًى خصبًا. كانت الصور المطبوعة تُباع للأفراد، «وللصحافة الدورية التي استمرت في استخدام الصور مصدرًا لمنحوتاتها الخشبية والفولاذية» (كارلباخ، ١٩٩٢، ص١٠٢).

في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بدأ المصورون يتوصَّلون إلى أفكارٍ لتغطية الأخبار فوتوغرافيًّا، إلا أن أكبر الأثر كان للتقدُّم التكنولوجي في تطوير المفاهيم الحديثة في الصحافة المصورة.

> لم يصبح ظهور «الصحافة المصورة» ممكنًا إلا عندما ارتقَت التكنولوجيا الفوتوغرافية (الأفلام ومعدات الكاميرات)؛ ونُظُم الاتصال (سُبل نقل الصور الفوتوغرافية من مكان التقاطها إلى مكان استخدامها)؛ وتقنيات النَّسْخ (سُبُل نشر الصور)، إلى مرحلة التزامُن التي جعلَتْ تصويرَ ما يحدث في ساحة المعركة ممكنًا وسهلًا؛ وأصبحت عملية نَسْخ الصور الفوتوغرافية سريعة ودقيقة، بكَمٍّ كبيرٍ وبسعر زهيد؛ وصارت الفترة الزمنية بين الحدث ونشر الصور المعبرة عنه أقلَّ ما يمكن. (ستاب، ١٩٨٨، ص٢)

وصل التقدُّم التكنولوجي إلى نقطة انطلاقٍ أخرى خلال العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر؛ إذ حلَّت الألواح الجافة محلَّ الألواح الرطبة، فسمح ذلك للمصورين بتقليص فترة التعرض الضوئي؛ نظرًا لارتفاع الحساسية للضوء. وربما كان الأمر الأهم من هذا

هو ظهور اللوح نصف اللوني[٨] بوصفه وسيلةً لنَسْخ الصور الفوتوغرافية على الصفحة المطبوعة، فأزال هذا الحاجةَ إلى نحَّاتين، وصنَعَ شعورًا أكبر بالموضوعية.

هيَّأَتْ تطوُّراتٌ تكنولوجية أخرى في عقدَي الثمانينيات والتسعينيات في القرن التاسع عشر للصحافة المصورة أن تتقدَّم سريعًا؛ فقد أثَّرت كاميرا شركة إيستمان كوداك، التي ظهرت قرب نهاية القرن التاسع عشر، في طريقة عمل المحترفين؛ فقد تمكَّنَ المصورون المحترفون من خلال استخدام كاميرا تُحمَل باليد من التقاط صور عفوية وحميمية، بسبب تمتُّعهم بقدرةٍ أكبر على الحركة، وجذبهم للأنظار بقدر أقل. كما فتحت الكاميرات الصغيرة الحجم، السهلة الاستخدام نسبيًّا، سوقًا جديدة موجَّهة إلى المصورين الهواة.[٩] وأدَّى اختراع بكرة الأفلام الشفافة المصنوعة من السليولويد في عام ١٨٨٩ إلى جعل الكاميرات المحمولة باليد أكثر استخدامًا.

مع ذلك، لم تتطوَّر الصحافة المصوَّرة نتيجةَ تزامُنِ تقنيات مختلفة فقط. «وُجِدت الصحافة المصورة، وستبقى، داخل سياقٍ يضمُّ الاقتصاد، والسياسة، والتكنولوجيا وتوجُّهات الجمهور، وأيديولوجيات النقاد، وأخيرًا المدرسين ومقدِّمي المعرفة والمعلومات» (جوسم، ١٩٨٨، ص٣٨).

في نهاية القرن استشعَرَ مُلَّاك الإصدارات الإخبارية ومحرروها رغبةَ الجمهور في الصحافة المصورة، وأدركوا أن الصور قد تشكِّل ميزة مهمة في المنافسة المتزايدة على القرَّاء؛ ونتيجة لهذا، بدأَت الإدارة تفكِّر في الطريقة التي يمكن بها استخدام الصور الفوتوغرافية بفاعليةٍ أكبر.

> في البداية، سيطر قليلٌ من الخيال على طريقة دمج الصور في نصوص المقالات، لكن بعد عام ١٨٩٠ مباشَرةً، بدأت المجلات الدورية في إيلاء مزيدٍ من الاهتمام لتخطيط الصفحة. لم تكن الصور تُوزَّع عشوائيًّا داخل الخبر، ولكنْ بدأَت الصور على اختلاف أحجامها وأشكالها تُنسَّق بتأنٍّ، وتُوضَع أحيانًا بأنماط متداخلة، وتمتدُّ أحيانًا حتى إلى الصفحة المجاورة. كذلك، ظهرت الأخبار والمقالات المصورة التي لا تحتوي إلا على صور وتعليقات عليها. (روزينبلوم، ١٩٨٤، ص٤٦١)

كذلك، أصبح مستهلكو الأخبار أكثر ثقافةً مع تغيُّر الخصائص السكانية إلى قرَّاء أكثر تعلُّمًا وتحضُّرًا. نشرت الجمعية الجغرافية الوطنية أول عدد من مجلة ناشونال جيوجرافيك

في عام ١٩٨٨، واستهدفت الجمهورَ المهتم بالطبيعة والثقافات البعيدة التي تُصوَّر دومًا على أنها «بدائية» أو غريبة، وأصبحت ناشونال جيوجرافيك (وما زالت) قائدًا رياديًّا في استخدام الصور. ومن بين الابتكارات الأخرى، كانت أول مجلة في الولايات المتحدة «تبني مختبراتها الخاصة للصور بالأبيض والأسود والملونة (وبدأت تنشر صورها الفوتوغرافية الملونة في أوائل القرن العشرين)؛ وكانت أول مَن ينشر صورًا لحيوانات برية في الليل باستخدام الفلاش؛ وأول مَن ينشر صورًا تحت الماء لأسماكٍ بالألوان الطبيعية» (كارلباخ، ١٩٩٧، ص١٨١).

ظهر جيلٌ جديد من المصوِّرين يمدُّ الإصدارات المصورة بصور فوتوغرافية من موضوعات مختلفة. علَّمَ هؤلاء المصوِّرون الإخباريون أنفسَهم بأنفسهم إلى حدٍّ بعيد، وكانوا خبراء بالشارع؛ فقد كانوا جزءًا من مهنة جديدة في الصحافة لكنها منفصلة عن الكُتَّاب (لذا يوجد اعتقاد بأنها أقل شأنًا).[١٠] كان هؤلاء المصورون الإخباريون يُوظَّفون (كما في عصرنا الحالي) إما بصفةِ مصوِّرين دائمين، وإما بصفةِ مصوِّرين مستقلين. لم يكن المصورون المستقلون يواجهون مشكلةً كبيرة في بيع أعمالهم، بسبب وجود طلبٍ على صورهم، وكانت النقابات التي شُكِّلت حديثًا (تشبه وكالات الأنباء في عصرنا الحالي وشركات التصوير) تُسوِّق الصورَ في جميع أنحاء الدولة (كارلبارخ، ١٩٩٧).

إلا أن الطلب العام على الصور كان سلاحًا ذا حدَّيْن؛ فقد سعى المحررون ومالكو الإصدارات الإخبارية إلى إعطاء الجمهور ما يريده، بدلًا من ممارسة الحكم التحريري لتقرير ما هو مهم. كان المصورون الدائمون يقبلون بالمهمات الموكلة إليهم، وكان المصورون المستقلون يصنعون صورًا يعلمون أنها ستُباع. ومن هذه الناحية، كانت الصحف في أوائل القرن العشرين تشبه كثيرًا وسائلَ الإعلام الإخبارية الحالية التي تستخدم استبيانات القراء/الجمهور لتساعدها في تحديد المحتوى التحريري.

لأكثر من قرن، كانت القرارات بشأن المحتوى تُتَّخَذ اعتياديًّا مع وضع المعلنين في الاعتبار. تشرح الباحثة إيستل جوسم هذا فتقول إنه في أثناء العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر، اندمجت المتاجر الكبرى مع الأصغر حجمًا أو استحوذَتْ عليها، ثم استخدمت ثروتها المتزايدة في شراء مساحات إعلانية في الصحف. وكان حجم القراء يحدِّد سعرَ المساحة الإعلانية؛ ولذلك اجتهدَت الصحف في منح قرَّائها ما أرادوه.

> على نحو حتمي، أدَّت العلاقة بين الإعلان والتوزيع إلى نتائج مؤسفة عدة، لا يزال بعضها يلازمنا.[١١] أولها أنها استثارَتْ سباقًا عنيفًا بين الصحف اليومية

> على زيادة القراء بأية وسيلة. ونظرًا لثبات نجاح المذهب الحسي بالتجربة، لجأ الناشرون إلى قدرٍ من الحسية أكثر من أيِّ وقتٍ مضى. (جوسم، ١٩٨٨، ص٤٧)

كما هي الحال في عصرنا الحالي، كانت الأخبار ذات الاهتمام العام تجذب عددًا أكبر من المصوِّرين، وكانت تُخصَّص لصورهم (المزيفة في بعض الأحيان) مساحةٌ واسعة في الصحف التي تميل إلى الموضوعات المثيرة؛ فكانت الكوارث والجرائم والعنف والغرائب هي الموضوعات التي يُفضَّل نشرها (مكشيسني، ٢٠٠٤).

لكن كارلباخ يشير إلى أن كثيرًا من هذه الصحف كانت لديها نزعة ليبرالية، وبسبب هذه النزعة، كانت تسعى أيضًا وراء الأخبار التي تحتوي على معانٍ خفية، والكشف عمَّا تقترفه النخبة من استغلال وفساد.

> في ٣١ مايو عام ١٨٨٩، اجتاحَتْ مياه الفيضان مدينة جونزتاون في ولاية بنسلفانيا، وهي أحد المراكز الكبرى لصنع الصلب، لا تبعد كثيرًا عن مدينة بيتسبرج. غرق أكثر من ٢٢٠٠ شخصٍ، كثيرٌ منهم من زوجات عمَّال الصلب المهاجرين وأطفالهم. استحوَذَ الخبرُ على اهتمام الصحافة المحلية، ولا يرجع هذا فقط إلى الخسارة الفادحة في الأرواح البشرية؛ فقد حدث هذا الفيضان عندما انهار السد الترابي الذي كان يشكِّل محميةً خاصةً لصيد أسماك السلمون المرقط، فأرسَلَ جدارًا ضخمًا من المياه والطمي والحُطام في الشوارع الضيقة لمدينة جونزتاون، على مسافة أربعة عشر ميلًا نحو المصبِّ. كانت البحيرة مملوكةً ومستخدمةً حصريًّا من قِبَل نادي ساوث فورك لصيد الأسماك والقنص، وهو نخبة من رجال الصناعة والمصارف والمحامين في بيتسبرج، ومن بينهم أندرو كارنيجي وهنري كلاي فريك. على الرغم من التحذير المسبق بضعف السد، لم يفعل مديرو النادي أيَّ شيء، وحدَّدَتْ أمطار الربيع الغزيرة التي هطلَتْ هذا العام مصيرَ مدينة جونزتاون. ورأت الصحافة الشعبية دليلًا على النذالة والإهمال الجنائي من جانب المترفين الذين يترأَّسُون الإمبراطوريات الصناعية النامية في أمريكا. (كارلباخ، ١٩٩٧، ص٤٧)

موَّلَ مالِكو الصحف الليبرالية أيضًا، مثل جوزيف بوليتزر، العديدَ من المساعي لخدمة الصالح العام، إلا أن الضمير الاجتماعي أيضًا كان له مردود عملي جيد. «تمثَّلَت استراتيجية بوليتزر في التسويق في التلاعب بالمشاعر باستخدام الحملات العامة، المثيرة بحد ذاتها

بسهولة؛ فاستطاع بوليتزر بسرعةٍ تحقيقَ أعلى انتشار لصحيفته في الدولة» (جوسم، ١٩٨٨، ص٤٧).

مع ذلك، تظل على ما يبدو أكثرُ أداةٍ تسويقية تحقيقًا للنجاح في التقارير الإخبارية المصورة هي الحرب. تقول المؤلفة الناقدة سوزان سونتاج: «كانت الحرب وما زالت أكثرَ الأخبار التي لا يمكن مقاومتها، وأكثرها غنًى بالصور» (سونتاج، ٢٠٠٣، ص٤٩). كذلك، سمحَت التطوراتُ التكنولوجية التي حدثَتْ عقب الحرب الأهلية الأمريكية (لا سيما ظهور الكاميرا المحمولة باليد وبَكَرة الفيلم) للمصورين بتوثيق الحرب بصريًّا في وقت حدوثها، وغرسَتْ في مستهلكي الأخبار الاعتقادَ بأن الصور قدَّمَتْ دليلًا على أهوال الحرب.[١٢]

أدرك ناشر صحيفة نيويورك جورنال، ويليام راندولف هارست، قوةَ صور الحرب في المنافسة على القراء، وبعدما علم من الفنان فريدريك ريمنجتون، الذي كان مبعوثًا في مهمة في كوبا للصحيفة، أن «كل شيء هادئ … لن تحدث حربٌ. وأنا أرغب في العودة»، يُقال إن هارست ردَّ قائلًا: «أرجوك أن تبقى. عليك تجهيز الصور، وأنا سأجهِّز الحرب.»

بالمثل كانت مجلة كولييرز الأسبوعية من أوليات المطبوعات التي أدركَتْ قدرةَ صور الحرب على جلب القراء؛ فبإرسال جيمي هير — الإنجليزي المولد، الذي ربما كان أشهر مصوِّر للحرب الإسبانية-الأمريكية، وهو بالتأكيد أحد روَّاد التصوير الحربي — إلى كوبا، تمكَّنَتْ مجلة كولييرز من «زيادة كلٍّ من الانتشار والإعلانات، الأمر الذي حفَّزَ بدوره مجلاتٍ أخرى على استخدام الصور بكثرة» (روزينبلوم، ١٩٨٤، ص٤٦٣).

انتهَتْ سريعًا سياسةُ الامتناع عن التدخُّل العسكرية تجاه الصحف في أثناء فترة الحرب؛ إذ أدركَت الحكوماتُ والقادة العسكريون التأثيرَ السلبي الذي قد يكون لإعداد التقارير (خاصةً المصوَّرة) على دعم المدنيين. وفي أوائل القرن العشرين، أصبحت الكلمات والصور تُنقَّى على يد رقباء من الجيش. وبالإضافة إلى ذلك، كوَّنَ الجيش مجموعتَه الخاصة من المصوِّرين الذين يحصلون على حق الوصول إلى الأشخاص والأماكن والأحداث التي يُحظَر على المصوِّرين المدنيين الوصول إليها.

> كانت المهام تُوزَّع بحرصٍ شديد؛ فقد كانت الموضوعات التي يُحتمَل وجود إشكالية فيها لا تُغطَّى ببساطةٍ، وتمكَّنَ الجيش، من خلال تقييد الوصول وتوفير تغطيته الخاصة المضبوطة بعناية، من إدارة التمثيل المرئي للحرب وتوجيهه في النهاية. ومن أجل تلبية احتياجات كلٍّ من الصحافة والقوات المسلحة إلى الصور،

> أنشأ الجيش حتى مدرسته الخاصة في سان أنطونيو من أجل تدريب مصوِّري الصور الثابتة والمتحركة. (كارلباخ، ١٩٩٧، ص٨٢)

حاولَت المؤسسة العسكرية تبريرَ رقابتها على الصحافة بادِّعائها أن التقارير الإخبارية المدنية يمكن أن تعرِّض حياةَ الجنود للخطر، وربما أسهمَتْ عواملُ أخرى في ذلك. يقول كارلباخ إن «المسئولين العسكريين لم يكونوا مستعدين لتحمُّل مسئولية النقل والرعاية والإطعام والحماية للصحفيين الذين يُحتمَل أن بعضهم كان ينتقد القوات المسلحة على أية حال» (كارلباخ، ١٩٩٧، ص٨٤). ويشير إلى أنه بالرغم من الخسائر المرتفعة بين المراسلين الذين كانوا يغطُّون الحروبَ في بداية القرن، كان الجيش، لا المراسلون ولا مؤسساتهم الصحفية، هو الذي حاوَلَ تقييدَ إعداد التقارير المدنية من الجبهة.[١٣]

بالرغم من القيود الحكومية والعسكرية على المصورين، حاوَلَ الناشرون، مع ذلك، زيادةَ النشر في أثناء الحرب العالمية الأولى، من خلال الوعد بتوثيق الحرب فوتوغرافيًّا؛ فعلى سبيل المثال: أسرعَتْ صحيفة ذي نيويورك تايمز بطبع هذا الإعلان في وقتٍ مبكر في الخامس من نوفمبر عام ١٩١٤:

> ابدأ جمع صور الحرب. ابدأ الآن في جمع هذه الصور الرائعة للتاريخ المعاصر؛ القصة التي ستَرويها الكاميرا عن كنائس مهدَّمة، وجنود في خنادق، وقرًى منهوبة، ولاجئين هاربين، وجيوش أثناء الزحف، راسمةً بصدقٍ، أسبوعًا بعد أسبوع، تطوُّرَ الحرب. ستعلو قيمةُ هذه الصور في السنوات القادمة وتفوق أيَّ تذكارٍ آخَر للصراع. (جوسم، ١٩٨٨، ص٦٣)

خلقَتْ وعودٌ مثل هذا جوًّا دفَعَ الصحفيين (ولا سيما المصوِّرون)، أو حتى حثَّهم على الغش؛ فنظرًا لافتقارهم إلى القدرة على الوصول إلى الصفوف الأمامية، صنعوا صورًا ارتبطَتْ أحيانًا بالأحداث الواقعية ولم ترتبط بها أحيانًا أخرى. وعلى الرغم من ذلك، كان مستهلكو الأخبار يَثِقون بوجهٍ عام بالصور، باعتبار أنها دليلٌ على الحدث، وأنها أَمَدَّت الجمهورَ المتحمِّس بتقرير بصري.

المفارقة أن القوات المسلحة هي التي قدَّمَتْ للتاريخ أفضل سردٍ بصري للحرب، حتى إنْ لم تكن غالبية هذه الصور متاحة لوسائل الإعلام الإخبارية في أثناء الحرب:

> كان مئات من الجنود العاديين يلتقطون الصور أيضًا على الجبهة، على نحوٍ غير قانوني، لكن على الرغم من أن مئات الآلاف من هذه الصور التي تكون مجهولةَ

> المصدر عادةً، توجد في الأرشيفات العالمية، فإن القليل منها للغاية، إنْ وُجِد، ظهر فيما نُشِر في وقت الحرب. إلا أن هذه الصور التي أُخِذت من الأرشيفات ونُسِخت في كتب تتحدَّث عن الحرب بعد سنوات عديدة، هي التي تعطينا صورةً عن قُرْبٍ للحياة اليومية في الخنادق. (جوسم، ١٩٨٨، ص٦٤)

أدار الزعماء الحكوميون والقادة العسكريون المعلوماتِ خلال الحرب العالمية الأولى بصرامةٍ أكبرَ ممَّا كان في أي صراع آخر تقريبًا؛ فقد حدث أكثر من تسعة ملايين حالة وفاة، إلا أن الصحفيين المدنيين لفَّقوا قصصًا وصورًا بسبب مَنْعهم من الوصول إلى الجبهة. كان هذا حدثًا مؤثرًا في تاريخ التصوير الحربي؛ إذ مهَّدَ الطريقَ أمام صراعٍ مستمرٍّ بين الحكومات ووسائل الإعلام الإخبارية من أجل تحديد القيود المفروضة على الصحفيين المدنيين في وقت الحرب.

كانت السياسة أحد المجالات الأخرى التي كان التصوير الصحفي يختبر حدودَ الوصول فيها في أوائل القرن العشرين؛ فقد أعلن المرشح الديمقراطي لرئاسة الجمهورية في عام ١٩٠٤، القاضي ألتون بروكس باركر، أنه لن يسمح بالتقاطِ صورةٍ له دون اتخاذه وضعية التصوير؛ فقد كان يخشى (مثل كثيرٍ من المرشحين في عصرنا الحالي) من التقاط صورةٍ له في وضعية محرجة. من سوء حظِّ باركر أن منافسه كان ثيودور روزفلت الذي يحب الكاميرا، وأدرك قدرتها على تشكيل صورة إيجابية (كارلباخ، ١٩٩٧).

لا يزال هناك نزاعٌ حول حدود وصول وسائل الإعلام إلى المرشحين السياسيين؛ فيواصل المتنافسون على المناصب، مثل القادة العسكريين، مساعيهم من أجل التحكُّم في وسائل الإعلام لصالحهم.[١٤] ويبدو أن المؤتمرات الصحفية، وفرص التصوير هي التي تهيمن على التغطية السياسية في عصرنا الحالي، لكن الصراع بين الصحفيين والسياسيين بدأ منذ أكثر من قرن مضى.

لم تكن جميع المسائل التي ظهرت في تغطية الأخبار في نهاية القرن التاسع عشر تتعلَّق بموضوعات الأخبار؛ كان بعض القضايا داخليًّا؛ فقد كانت غُرَفُ الأخبار، وما زالت، خاضعةً لهيمنة الذكور. ومع ذلك، خلقت المنافسة بين الصحف في أواخر القرن التاسع عشر فُرَصًا للنساء الراغبات في العمل صحفياتٍ؛ فعلى الرغم من مقاوَمة المحرِّرين الرجال الذين كان لديهم اعتقادٌ بأن السيدات المحترمات ليس مكانهن غرف الأخبار أو الاختلاط بموضوعات مثيرة للجدل، عُيِّنت النساء كاتباتٍ ومصوِّراتٍ،[١٥] وحصلْنَ في النهاية على مهامَّ

كانت تُعتبَر أصعبَ من أن تتولَّاها النساء.[١٦] وكانت هذه بدايةَ تاريخٍ طويل من الصراع للصحفيات.

جاءت فرصُ العمل في الصحف الرئيسية في وقتٍ متأخر كثيرًا، وكانت أكثرَ صعوبةً للمصورين من الأقليات؛ فعادةً ما كانت الأخبار الخاصة بأفراد الأقليات ومجتمعاتهم وأحداثهم يكتبها ويصورها صحفيون بيض. «تواجَدَ العديدُ من المصوِّرين السود في بداية القرن … لكن عملهم كان مقصورًا على المناطق المنعزلة التي كان معظمهم يعيش فيها»، وعلى صُحف السود (كارلباخ، ١٩٩٧، ص٥١). يُقال إن جوردون باركس كان أولَ أمريكي من أصل أفريقي تنشر عملَه «صحيفةٌ للبيض»، لكن هذا لم يحدث إلا بعد مطلع القرن الجديد بأكثر من أربعة عقود.[١٧]

حينما كانت الأقليات والأفراد ذوو المكانة الاجتماعية-الاقتصادية الأدنى يُمنَعون عادةً من سرد قصصهم في وسائل الإعلام الرئيسية، كانت هذه المجموعات دومًا هي موضوعات المصوِّرين. في عام ١٨٤٥ صوَّرَ أوكتافيوس هيل وروبرت آدمسون صيادين اسكتلنديين بأسلوبٍ مباشِر بقصد جمع المال لتحسين ظروف عمل موضوعاتهما. كان توزيع هذه الصور محدودًا نظرًا لأن اختراع عملية الطباعة النصفية لم يحدث إلا بعد عدة عقود. وعلى الرغم من ذلك، أطلقَتْ صورُ هيل وآدمسون تقدُّمًا نحو ما سيُعرَف فيما بعدُ باسم الأسلوب الوثائقي؛ صُوِّرت الموضوعاتُ بطريقة مباشِرة، إلا أن الصور التُقِطت بطريقةٍ ما، كما لو أنها بغرض توصيل فكرة اجتماعية، بل أخلاقية أيضًا.

استمرَّ الأسلوب الوثائقي في التطوُّر مع تصوير المصوِّرين الإنجليز في القرن التاسع عشر بؤساءَ لندن. لم يكن الهدف من عمَلَيْ هنري ميهيو «العمل في لندن والفقراء في لندن»، وجون طومسون «حياة الشارع في لندن»، هو فقط جَذْب الانتباه إلى ظروف الحياة الفقيرة لمُعْسري لندن، ولكن أن يكون هذان العملان سببًا في التغيير.[١٨] نتج عن صور طومسون — التي نُسِخت بأسلوب وودبيريتايب في كتاب «حياة الشارع في لندن» — «بناءُ حاجزٍ من أجل منع نهر التيمز من الفيضان دوريًّا مغرقًا منازل فقراء لندن» (روزينبلوم، ١٩٨٤، ص٣٥٨).

في الوقت نفسه تقريبًا الذي كان طومسون يصوِّر فيه مُعْسري لندن، كان سكان أمريكا الأصليون يصوِّرهم مصوِّرون أمثال جاك هيلرز، وويليام هنري جاكسون، وتيموثي أوسوليفان. شكَّلَ النهج المباشر المُستخدَم في تصوير موضوعاتهم سابقةً في الأسلوب الفوتوغرافي للمصورين الوثائقيين الأمريكيين اللاحقين.

يصعب أحيانًا التمييزُ بين الأسلوب الوثائقي والصحافة المصورة المبكرة؛ فقد كان كلٌّ من التوثيق الاجتماعي والصحافة المصوَّرة قد بلغا أشدهما عند ظهور عملية الطباعة النصفية التي سمحَتْ بتوزيع الصور على نطاقٍ واسعٍ، وأصبح كلاهما شعبيًّا لدى الجماهير في فترة المنافسة بين الصحف «الصفراء». استخدمَت الصحفُ الليبرالية الأخبارَ المصورة لجذب الانتباه لِمَا كانت تراه ظروفًا اجتماعية ظالمة. إلا أن الهدفَ النهائي للعمل وغرضَ المصور كانا (وما زالا حتى الآن) ما يميِّز بين الأسلوب الوثائقي والتقرير المصور؛ فالمصورُ الوثائقي يدعم التغيير الاجتماعي.[١٩]

استمرَّتْ مهنةُ جاكوب ريس، بصفته صحفيًّا في صحيفة نيويورك هيرالد، ٤٠ سنة، وعبَرَ فترةَ شرح الأعمال باستخدام تفسيرات الفنانين للصور، إلى عصر عملية الطباعة النصفية، وضمَّ أشهرُ أعماله «كيف يعيش النصف الآخَر: دراسات بين سكان نيويورك» (١٨٩٠) أمثلةً من نُسَخ مصنوعة من منحوتات، ونُسَخ أخرى باستخدام عملية الطباعة النصفية؛ فقد كرَّسَ حياته المهنية لتوثيق حياةِ مُعْسِري نيويورك؛ إذ كانت هذه المجموعة — التي كان معظمها من المهاجرين حديثًا من أوروبا — تعيش في ظروف بائسة، مع أملٍ ضئيل في الحصول على مساعدة من المدينة أو غيرها من الهيئات. استخدَمَ ريس الكلماتِ والصورَ بغرض إحداث تغيير اجتماعي، ويُشار إلى عمله بوصفه أحد العوامل المهمة ضمن جهود تحسين الظروف المعيشية لأشد سكان نيويورك بؤسًا.

كان لويس هاين مصورًا كبيرًا آخَر إصلاحيَّ الفكر ظهَرَ في مطلع القرن. وُلِد هاين في أسرة من الطبقة العاملة، وجذبت انتباهَه معاناةُ العمال، خاصةً المنضَمِّين الجدد للقوى العاملة القادمين من شرق أوروبا وجنوبها. صوَّرَ هاين المهاجرين حين وصولهم جزيرة إيليس من عام ١٩٠٤ إلى عام ١٩٠٩، مكوِّنًا بذلك مجموعة أعمال رائعة تُلقِي الضوء على مستقبلهم المبهم.

وثَّقَتْ مجموعة أعمال هاين الكبرى الأخرى فوتوغرافيًّا حياةَ العمال من الأطفال، والبيئات القاسية التي كانوا يعيشون ويعملون فيها (انظر شكل ١-٢). كانت لهذه الصور فائدةٌ في التعجيل بصدور قوانين عمالة الأطفال فيما بعدُ. استخدم هاين، مثل ريس، جهاز فلاش (مصنوعًا من مسحوق المغنيسيوم، وكان اختراع مصباح الفلاش في ألمانيا في عام ١٩٢٩) باستمرارٍ من أجل توفير الضوء المطلوب للصور، ويشتهر أيضًا بإخلاصه الشديد للعناصر الجمالية بصفتها أداةً فوتوغرافية.

دعَمَ المناخُ الهادئ الذي نتج عن الحقبة التقدمية مشروعاتٍ أخرى استُخدِمت فيها الصورُ الفوتوغرافية في توثيق الظروف الاجتماعية، لكن قلة من المصورين كانوا مُلتزِمين مثل ريس وهاين بإحداث تغيير اجتماعي؛ فقد عمل الكثيرون لصالح الصحف الدورية المتوسِّعة التي زاد استخدامها للصور بحلول عام ١٨٨٦، لدرجةٍ جعلت فرانسيس بنجامين جونستون تصف نفسها بأنها «تتكسَّب من الصور الإيضاحية الفوتوغرافية وكتابة المقالات الوصفية للمجلات والصحف اليومية والأسبوعية المصورة.» (روزينبلوم، ١٩٨٤، ص٣٦١)



شكل ١-٢: مانويل، جامع الجمبري صغير السن، ذو الخمسة أعوام، وخلفه جبلٌ من أصداف المحار التي كانت مجالًا لعمالة الأطفال. بدأ العمل قبل عام، وهو حتى لا يفهم كلمةً إنجليزية واحدة. بيلوكسي، مسيسيبي، ٢٠ فبراير، ١٩١١. الصورة للويس هاين، مكتبة الكونجرس، واشنطن العاصمة.

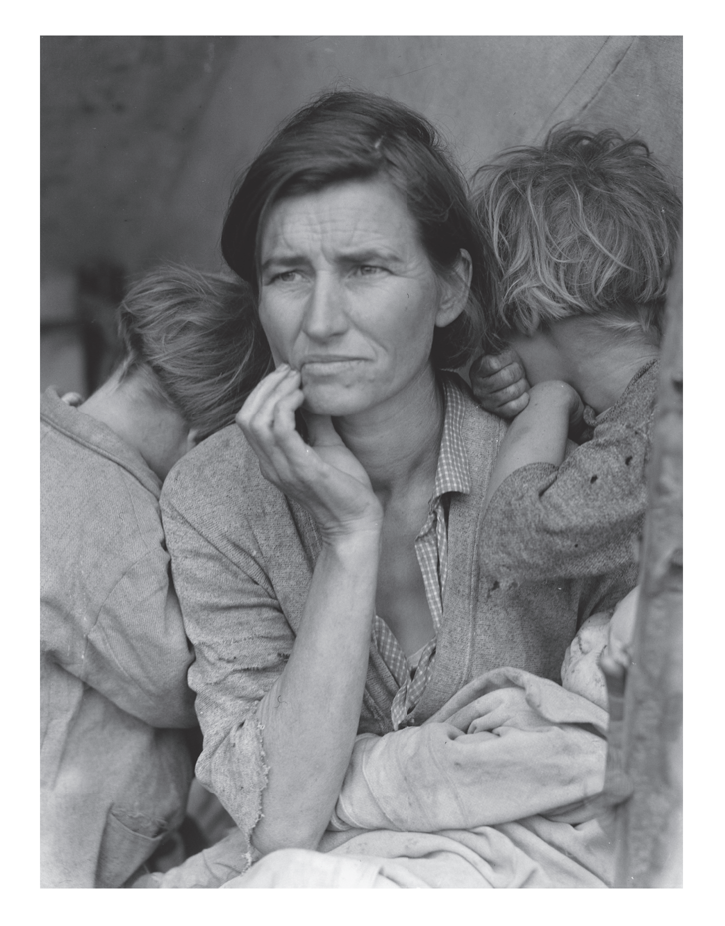
إلا أنه بحلول عام ١٩١٥ كان الناس في الولايات المتحدة أكثر انشغالًا بالحرب في أوروبا من مناقشة المسائل الاجتماعية المحلية. تضاءلت أهمية التوثيق الفوتوغرافي حتى أحيَتْه مرةً أخرى التوجيهاتُ السياسية الصادرة من إدارة الأمن الزراعي بعد ٢٠ سنة تقريبًا.

تستنتج جوسم أن الفترة بين عامَيْ ١٨٨٠ و١٩٢٠ كانت فترة من السذاجة العامة بشأن التصوير الفوتوغرافي، فتقول إن الناس كانوا منبهرين بالقدرة على نسخ الصور على الصفحات أكثر من اهتمامهم بما تعبِّر عنه هذه الصور فعليًّا، خاصةً عندما تكون مصحوبةً بكلمات؛ فقد ساد اعتقاد بأن الصور تقدِّم دليلًا على وضعٍ أو حدثٍ. «لقد كانت فترةً عامرةً بالمنتجات الصحفية، وتلاعَبَ بها الناشرون المتنافسون الذي لم يُظهِروا اهتمامًا كبيرًا بالجوانب الأخلاقية. كانت صورُ الصحافة المصورة تُعتبَر حقيقة بصرية، لكنها كانت في الواقع دومًا دعايةً حسيةً خالصة في أغلب الأوقات» (جوسم، ١٩٨٨، ص٣٨).

حددت إدارةُ الأمن الزراعي، التي كانت تُسمَّى في الأصل إدارةَ إعادة التوطين، ملامح التصويرَ الفوتوغرافي في ثلاثينيات القرن العشرين في أمريكا. لا يوجد جدل كثير على أن عمل مصوري إدارة الأمن الزراعي كان سياسيًّا، لكنه كان أيضًا أداةً تعليميةً ونوعًا من التقرير التوثيقي؛ بعبارة أخرى، كانت الصور تصويرًا مباشِرًا وأمينًا وصادقًا، ومصنوعًا أيضًا من وجهة نظر معينة، ولمهمة معينة تتمثَّل بإثارة المشاعر (انظر شكل ١-٣).[٢٠] بدأ هذا الانقسام الظاهري في التعريفات مع أعمال المصورين الوثائقيين في القرن التاسع عشر، لكنه نضج من خلال أعمال مصوِّري إدارة الأمن الزراعي.[٢١] جاء مجملُ أعمال إدارة الأمن الزراعي استجابةً من إدارة فرانكلين ديلانو روزفلت لتوثيق الحياة المضطربة لأُسر المزارعين، ومن أجل الثناء على السياسات الحكومية الاستباقية في فترة الكساد الكبير (ستوت، ١٩٧٣).

كانت صورُ إدارة الأمن الزراعي تُستخدَم في المطبوعات الحكومية، وتُوزَّع مجانًا على الصحف التي كانت تستخدمها استخدامًا جيدًا. من المثير للاهتمام أن هذه الصور أصبحَتْ أيضًا أعمالًا فنية؛ إذ عُرِضت في متحف الفن الحديث. قبل مشروع إدارة الأمن الزراعي، كان يُنظَر إلى التوثيق والتصوير الفوتوغرافي الفني على أنهما منفصلان ومتعارِضان، لكن أعمال هذه الإدارة جمعت بين التوثيق والجماليات والقصد العاطفي.[٢٢] وأيًّا ما كان النقد الذي وُجِّه إلى أعمال إدارة الأمن الزراعي الوثائقية لكونها دعائية، فإن الصور أثَّرَتْ في حياة الأشخاص موضوع الصور وحياة مُشاهِديها على حدٍّ سواء. بالإضافة إلى هذا، أصبح مجمل هذه الأعمال هو السجل التاريخي الشهير لهذا العصر (روزينبلوم، ١٩٨٤).

أدَّت التطورات التكنولوجية العديدة في عشرينيات القرن العشرين إلى أسلوب جديد في التصوير الفوتوغرافي، وأنتجَت المرحلةَ التطوُّرية التالية للمجلات المصورة. أصبحت كاميرا لايكا بقياس ٣٥ ملِّيمترًا الألمانية الصُّنْع متاحةً عام ١٩٢٥ (وظهرت عدسة روليفليكس



شكل ١-٣: أم مهاجرة، فلورنس طومسون، نيبومو، كاليفورنيا، ١٩٣٦. صورة بعدسة دوروثيا لانج، مكتبة الكونجرس، واشنطن العاصمة.

المزدوجة عام ١٩٣٠). أدَّى حجمُ الكاميرا ودقةُ العدسات وسرعةُ التقاط الصور إلى إحداث ثورة في التصوير الفوتوغرافي، جعلَتْه أكثرَ عفويةً ودقةً؛ فلم تَعُدْ توجد حاجة لأنْ تكون الصورُ شديدةَ الحدة، وأصبحَتْ للمصورين حريةُ التقاطِ «لحظات» أو مشاهد من الحياة.

لم تغيِّر الكاميرات التي تستخدم بكرة فيلم بقياس ٣٥ ملِّيمترًا طريقةَ عمل المصورين في الميدان فحسب، ولكنها غيَّرَتْ أيضًا سيْرَ العمل الفوتوجرافي اللاحق بها. ويرجع الفضل إلى مختبرات المعالجة في الزيادة غير المسبوقة في كَمِّ تظهير الأفلام وطباعتها، وتحمَّلَ محرِّرو الصور المزيدَ من مسئوليات اختيار الأفلام للطباعة (روزينبلوم، ١٩٨٤). سمح هذا للمصورين بتخصيص المزيد من الوقت ليمارسوا التصويرَ فعليًّا، وسمح للمطبوعات بتحديد مواعيد نهائية أكثر صرامةً.[٢٣]

أحد الاختراعات الأخرى التي غيَّرَتْ أسلوبَ عمل المصورين ووسَّعَتْ حدودَ التصوير الفوتوغرافي هو مصباح الفلاش. أُنتِجت مصابيح الفلاش الأولى في ألمانيا في عام ١٩٢٩، وأدخلتها إلى الولايات المتحدة شركةُ جنرال إلكتريك بعد عامٍ من اختراعها. حلَّتْ مصابيحُ الفلاش محلَّ مسحوق الفلاش الخطير الذي لا يُعتمَد عليه، والذي استخدمه ريس وهاين؛ وجعلت التصويرَ الفوتوغرافي الليلي وداخل الأماكن المغلقة حقيقةً عملية.[٢٤]

سهَّلَتْ هذه التطوراتُ التكنولوجية تطوُّرَ المجلات المصورة في عقدَي العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين، خاصةً في ألمانيا ثم الولايات المتحدة. ازدهرت المجلات المصورة في هذه الفترة أيضًا بسبب «النمو المستمر لجمهور عريض حقًّا، تركَّزَ في الطبقة المتوسطة الحضرية، لكنه زاد اتساعًا بسبب وجود طبقة دنيا متعلمة» (أوسمان وفيليبس، ١٩٨٨، ص٧٦). كما جذب الوضعُ المضطرب في أوروبا وآسيا اهتمامَ العالم على نحو متزايد. «قال أحد الكُتَّاب متأثِّرًا: «انفتحَتْ أبوابُ الجحيم كلها في فترة الثلاثينيات، ولم يَعُدِ التصويرُ الفوتوغرافي كما كان منذ ذلك الوقت»» (فولتون، ١٩٨٨، ص١٠٧).

كان لوصول هتلر إلى السلطة في ألمانيا في ثلاثينيات القرن العشرين آثارٌ تجاوَزَتْ خلقَ جمهورٍ عالمي للتقارير الفوتوغرافية؛ فقد ترَكَ كثيرٌ من المصورين ومحرِّري الصور الذين جعلوا المجلات المصورة الألمانية في صدارة الثورة الفوتوغرافية ألمانيا، بحثًا عن بيئةٍ أكثر استقرارًا في الولايات المتحدة. وأخذوا معهم الموهبةَ والأفكارَ التي كان من شأنها أن تجعل مجلاتٍ مصوَّرةً، مثل مجلة لايف ومجلة لوك، جزءًا أساسيًّا في الحياة الأمريكية.

هذه المجلات لم تنشر فقط صورًا فوتوغرافية مختلفة جوهريًّا عن الصور الثابتة ذات التنسيقات الكبيرة، التي كانت تُنشَر من قبلُ، بل استخدمَتْ هذه الصور أيضًا بطرق كانت جديدةً تمامًا على القرَّاء.[٢٥] أصبح محرِّرو الصور عنصرًا أساسيًّا في العملية الإبداعية، وتزايدَتْ مسئوليتُهم عن اختيار الصور التي ستُستخدَم وكيفية استخدامها. وفي الوقت نفسه، أصبح الجمهورُ أكثرَ حنكةً في تقديره التقاريرَ الفوتوغرافية وفهمها.

لم تكن الصحف ومصوِّرو الصحف في عَقْدَي الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين يحظَوْن بالتقدير نفسه الذي حظي به نظراؤهم في المجلات، وأعطت صحف التابلويد على وجه الخصوص سمعةً سيئةً للتصوير الصحفي (ولا يزال هذا هو الاعتقاد الشائع). تشتهر صورُ صحف التابلويد بأسلوب عرضها المثير وهوسها بالجنس والعنف، «(لكن) المشكلة الحقيقية كانت في الصور التي كانت تزيح الكلمات خارج الصفحة، وتحيلها إلى دور ثانوي في هيئة تعليق أو شرح موجز. الأسوأ من ذلك، أن بعض ناشري التابلويد، رغبةً منهم في زيادة النشر والأرباح، شجَّعوا على استخدام صورٍ مُتلاعَب بها بدرجةٍ كبيرة ومُعاد تركيبها» (كارلباخ، ١٩٩٧، ص١٥٢).

كان النَّزْر اليسير من التعليم النظامي، والاشتهار بالأساليب «الفظَّة»، والطريقة التطفُّلية؛ هو السمات المعتادة التي تسبَّبَتْ بقدرٍ كبير في ألَّا يحظى مصوِّرو هذه الحِقبة باحترامٍ جمٍّ من زملائهم المعنيِّين بالنصوص أو من الجمهور. وساعَدَ إنشاء الجمعية الوطنية لمصوري الصحافة عام ١٩٤٦ — بالإضافة إلى زيادة فرص التعليم بتقديم برامج في الصحافة المصورة مثل تلك الموجودة في كلية الصحافة في جامعة ميزوري — في إصلاح هذه الأوضاع، لكن بعض آثار التسلسل الهرمي في غرفة الأخبار ظلَّ موجودًا في القرن الحادي والعشرين. وعلى الرغم من السمعة السيئة للتصوير الصحفي في هذه الفترة، كان المصورون يُكلَّفون باستمرارٍ بمهامَّ متنوعة، مثل تغطية الأخبار الآنية أو «المفاجئة»، والأخبار المنظمة أو «العامة»، والرياضة والترفيه والتقارير الخاصة. صُنِّفت هذه الأنواعُ المختلفة فيما بعدُ في فئات، وأصبح من الضروري أن يتقن كلُّ مصوِّري غرفة الأخبار الحاليين تقريبًا تصويرَ نطاقٍ واسعٍ من الموضوعات.[٢٦]

حدثَتْ ثورةٌ كبيرة في طريقة توزيع الصور في عام ١٩٣٥ حينما بَثَّتْ وكالةُ أسوشييتد برس أولَ صورة لها. مكَّنَتْ وكالة أسوشييتد برس — التي أسَّسَتْها عام ١٨٤٨ خمسُ صحف من شمال شرق الولايات المتحدة، بهدف نقل مجريات الحرب مع المكسيك عبر التليغراف — الصحفَ الأعضاء فيها من إرسال الصور واستقبالها عبر أسلاك التليفون. عزَّزَ إدخالُ هذه الخدمة أهميةَ وكالة أسوشييتد برس، وساعَدَ في توفير مصادر جديدة للصور الفوتوغرافية لجمهورٍ يطالب بصخبٍ بالحصول على المزيد من المعلومات عن العالَم من حوله.

كان من المصادر الأخرى للصور الإخبارية الوكالاتُ التي تطوَّرَتْ في العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين من مفهوم الاتحاد الذي ظهر في القرن التاسع عشر.

ومع ذلك، فقد كانت الوكالات الفوتوغرافية في القرن العشرين تفعل أكثر من مجرد جمع الصور من المصورين المستقلين وتوزيعها. «أصبحت الوكالات تهتم بالتوصُّل إلى أفكارٍ تَصْلُح لموضوعات إخبارية، وتنفيذ مهامَّ، وجمع رسومٍ، بالإضافة إلى احتفاظها بملفات صور يستطيع المحرِّرون اختيارَ الصور التوضيحية المناسبة منها» (روزينبلوم، ١٩٨٤، ص٤٦٥).

وُضِعت التطورات التي حدثَتْ في الصحافة المصورة في عقدَي العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين كافةً موضع الاستخدام عندما أصبحَت الحرب العالمية حتميةً، وتزايَدَ انتشارُ مجلات مصورة مثل لايف ولوك كثيرًا مع متابعة القرَّاء للدمار والأعمال البطولية والمأساوية للحرب العالمية الثانية من خلال صور المجلات. سمحت الكاميرات بقياس ٣٥ ملِّيمترًا بظهورِ عفويةٍ وشعورٍ بالقُرْب لم يكونا موجودَيْن في التصوير الفوتوغرافي الحربي من قبلُ.

صاحَبَ هذه التكنولوجيا المتقدِّمة ارتفاع توقُّعات المحرِّرين والجمهور؛ فكان من المتوقَّع أن تصل الصور من جبهة الحرب إلى المطبعة في وقت مناسب، وكان بإمكان الرقابة العسكرية[٢٧] أن تؤخِّر وصولَ الصور شهورًا، إلا إذا كان المصوِّر مُعتمدًا من المؤسسة العسكرية. وفي ظل ترتيبات تعجيزية، لم يكن يحصل على الاعتماد إلا الصحفيون التابعون لمؤسسات إخبارية كبرى.

على الرغم من هذه العقبات وغيرها ممَّا واجَهَ التقاريرَ المصوَّرة في فترة الحرب، تبع مصوِّرون — أمثال دبليو يوجين سميث، وروبرت كابا، وجوي روزينتال — الجنودَ في المعركة، وسجَّلوا حياتهم اليومية ومشاعرهم تحت خط النار وهم يُعرِّضون حياتهم للخطر، وقد قدَّمَتْ أعمالُهم نموذجًا لمصوِّري الحرب الذين غطوا حروبًا فيما بعدُ.

ربما لا توجد صورةٌ للحرب العالمية الثانية رسَّخت في الأذهان أكثرَ من صورة جوي روزينتال لمشاة البحرية الأمريكية (المارينز) وهم يرفعون العلم الأمريكي على جبل سوريباتشي. بينما كان روزينتال يعمل مصورًا لدى وكالة أسوشييتد برس، كان، بتعبيرات العصر الحالي، مدمجًا في المارينز. توضِّح جملةُ «العلم الأمريكي يُرفَع على جبل سوريباتشي، في أيو جيما» أن قوة الصور الفوتوغرافية تتعدَّى المعنى الحرفي الثنائي الأبعاد، لترمز إلى شيء أكبر وأشمل. وعلى الرغم من أن الصورة ظلَّتْ مثيرةً للجدل لعقود عديدة؛ لأن العَلَم الأصلي الذي كان أصغر استُبدِل به علمٌ آخَر أكبر منه ظهَرَ في الصورة، وكانت ثمة شكوكٌ بأن روزينتال طلَبَ تغييرَ الأعلام؛ «آمَنَ الناس بالروح التي بثَّتْها، وسعدوا

بشعورها بالانتصار على المِحَن؛ فقد كان لها تأثيرٌ مباشِرٌ وطاغٍ على الأمة» (فولتون، ١٩٨٨، ص١٦١).

أصرَّ روزينتال، الذي تُوفِّي عام ٢٠٠٦، على أن الموقف لم يشهد أيَّ تلاعب، وعلى أنه سجَّلَ لحظةً حقيقية. نشرت مجلة لايف — التي رفضت في البداية استخدامَ الصورة خوفًا من كونها ملفَّقة — الصورةَ بعد ثلاثة أسابيع، وكان تبرير المجلة أنه أيًّا ما كانت الظروف التي التُقِطت فيها، فإنها أصبحت في نظر الأمة وفي نظر المارينز رمزًا للبطولة. وحصل العلم الأمريكي على قيمة رمزية لأن الناس آمنوا بأنه حقيقي، وكانت الأولوية للإيمان. وفي عام ١٩٤٥، مُنِح روزينتال جائزة بوليتزر على هذه الصورة (فولتون، ١٩٨٨، ص١٦١).

ظهرت الولايات المتحدة بصفتها القوةَ العالمية البارزة في نهاية الحرب العالمية الثانية، ولم تَقُمْ قوتها على جيشها وتقدُّمها التكنولوجي فقط، وإنما على اقتصادها وصادراتها الثقافية أيضًا. بدأَت إمبراطوريةٌ ثقافية أمريكية تتوسَّع في جميع أنحاء العالم عبر وسائط متنوعة، مثل الإذاعة والأفلام والإصدارات المطبوعة. في الولايات المتحدة، تصدَّرَتِ المجلاتُ المصورة، مثل لايف ولوك، الإصدارات الأخرى كافة. ولأن المجلات المصوَّرة تطلَّبَتْ أعدادًا لا حصرَ لها من الصور، أصبح المصوِّرون، خاصةً مصوِّري المجلات الذين ارتفعَتْ مكانتهم، يحصلون على مقابل أفضل، وتمكَّنوا من ممارسة قدر أكبر من التحكم في الأخبار والصور التي كانوا يسعون إليها.[٢٨] لم تَدُم العلاقةُ الطيبة بين مصوِّري المجلات ومؤسساتهم طويلًا.

بدأَتْ محاولاتُ مصوِّري المجلات في أواخر أربعينيات القرن العشرين لزيادة تدخُّلهم في تحديد الأخبار التي يغطونها، بالإضافة إلى اختيار الصور والتعليقات عليها، وترتيب صورهم وقصها؛ صراعًا بين المصورين والمحررين لا يزال مستمرًّا.[٢٩] وأدَّى التوتر بين المصورين والمحرِّرين حول هذه المسائل إلى ترك بعض المصورين عالَمَ المجلات والعثور على منافذ أخرى لأعمالهم. ربما كان دبليو يوجين سميث أقوى مؤيِّد لتحكُّم المصورين في صورهم. ونظرًا لإعداده بعضًا من أشهر المقالات المصورة وأفضلها لمجلة لايف، كان سميث دائم العراك مع المحررين، وفي عام ١٩٤٥ استقال غاضبًا (روزينبلوم، ١٩٨٤)؛ فقد آمَنَ بأن ميل الصحافة إلى «إعطاء الجمهور ما يريده» كان يقوِّض نزاهة التصوير الفوتوغرافي وإمكاناته؛ ومن ثَمَّ، سعى إلى المشروعات التي شعر بأنها تستحق إعدادَ تقريرٍ فوتوغرافي جادٍّ عنها.[٣٠]

كان ديفيد دوجلاس دانكن مصوِّرًا آخر عمل في مجلة لايف، وغطى الحرب في كوريا في مطلع خمسينيات القرن العشرين، وعلى الرغم من أنه اتَّبَعَ نهجَ مصوري الحرب العالمية

الثانية نفسه، بتبنِّي وجهة نظر الجندي العادي، فقد وسَّعَتْ صورُه الحدودَ الجمالية من خلال ملء الإطارات بوجوه موضوعاته. عكس توتُّرُ ملامح الوجه توتُّرَ مشاعر المارينز. «يظهر على هؤلاء الرجال، الذي دُفِعوا إلى أقصى حدودِ تحمُّلهم، الإرهاقُ الشديد وكلُّ المشاعر» (فولتون، ١٩٨٨، ص١٦٨).

أصبح التصوير الصحفي أكثر احترافيةً نتيجةَ تأسيس الجمعية الوطنية لمصوري الصحافة عام ١٩٤٦، لكنه كان يسقط دومًا فريسةً للفعاليات الإخبارية الموجهة، والتقارير الخاصة المصطنعة، والاستخدام المفرط لصور وكالات الأنباء. وربما تكون رغبةُ مستهلكي الأخبار المستَعِرَة في كل أنواع الصور قلَّلَتْ من الأثر الشامل لعمل الصحف اليومي وجودته.

> ومن ثَمَّ كان لا بدَّ — بل من الضروري — أن يصبح أكثرَ شخصية مؤثرة في التصوير الإخباري في العقود التالية، رجلٌ ازدرى هذا الوسط مُنشِئًا ما يمكن تسميته مناهَضة الصحافة المصورة. قال روبرت فرانك، السويسري المولد، عن عمله إنه أراد تقديم صور تجعل «جميع التفسيرات غير ضرورية». بعبارة أخرى، إلغاء ضرورة النص.
>
> وبينما كان فرانك يعمل على تقويض فكرة الحدث، وحتى الشخص، بوصفهما بؤرة تركيز الخبر، استمرت الصحافة المصورة في توسيع حدودها. وفي فترة الركود التي تلَت الحربَ (في كوريا)، وجَّهَ المصورون نظرهم تجاه الشركات والضواحي. (راسل، ١٩٩٥، ص ١٢٧)

فرض انتشارُ التلفاز تحدياتٍ كبيرةً أمام التصوير الفوتوغرافي في ستينيات القرن العشرين؛ فقد حوَّلَ المعلنون أموالَ التسويق من مجلات مثل لايف ولوك إلى التلفاز، واتَّجَهَتْ جموعُ الجماهير إلى التلفاز من أجل الحصول على الأخبار اليومية عن واحدةٍ من القصص الكبرى في فترة ستينيات القرن العشرين؛ الحرب في فيتنام. في الوقت نفسه، قدَّمَتْ مجموعةٌ من الصحفيين المصورين الملتزمين للقرَّاء صورًا مؤثِّرة وعاطفية من الحرب كان لها «تأثير مستمر». لم تختف الصورُ من الشاشة، ولكن شاهدها مرارًا وتكرارًا جمهورٌ زادَتْ معارضتُه للحرب.

ضمَّ المصورون الذين غطَّوْا حربَ فيتنام رجالًا ونساءً من خلفيات متنوعة، وشملوا كامل خبرتهم السابقة بوصفهم مصوِّرين. وفازت سيدات مثل كاثرين ليروي (نادي الصحافة الخارجية) بجوائز دولية على أعمالهن، بينما قُتِل آخرون، مثل ديكي تشابيل،

أثناء تأدية مهامهم. وكان مصور الأسوشييتد برس، إيدي آدامز، أحدَ أفراد المارينز في الحرب الكورية، بينما كان يتوجب على فيليب جونز جريفيث أن يتوسَّل إلى شركة ماجنوم لتعطيه مهامَّ حتى يتمكَّن من الحفاظ على اعتماده بصفةِ صحفيٍّ، ويظلَّ في فيتنام. كان لكل مصوِّر ومصوِّرة قصته الخاصة عن سبب وجوده في فيتنام وكيفية ذلك، لكن الصفوة الصغيرة من المصوِّرين الذين قدَّموا الغالبيةَ العظمى من هذه الصور كانت ملتزمةً للغاية بمهنتها؛[٣١] فقد وثَّقَتْ، بصريًّا وشعوريًّا، الدمارَ الوحشي وأهوالَ الحرب على المحاربين والمدنيين على حد سواء.

إن التأثير المستمر لهذه الصور — مثل صورة هوين كونج (نيك) أوت لفتاة فيتنامية بعد هجوم بالنابالم، وصورة لاري بوروز لوفاة أحد أعضاء طاقم طائرة مروحية — يشهد للمصورين ولِقُوَّة هذا الوسيط الإعلامي. لم يمر هذا الأمر دون أن تلاحظه الحكومة أو المؤسسة العسكرية.

> في حقبة فيتنام، أصبح التصوير الحربي، في المعتاد، وسيلة لانتقاد الحرب. كان لا بد أن تكون لهذا الأمر عواقبُ؛ فليس من المفترض أن تجعل وسائل الإعلام الرئيسية الناسَ يشعرون بالاشمئزاز من الصراعات التي يُحشَدون من أجلها، ولا سيما نشر دعاية ضد شنِّ الحرب.
>
> منذ ذلك الحين، وجدَت الرقابة — النوع الأشمل؛ الرقابة الذاتية، بالإضافة إلى الرقابة المفروضة من المؤسسة العسكرية — عددًا كبيرًا ومؤثرًا من المدافعين. (سونتاج، ٢٠٠٣، ص٦٥)

القصة الكبرى الأخرى في ستينيات القرن العشرين، وهي حركة الحقوق المدنية، تمتدُّ جذورُها إلى أربعينيات القرن العشرين، لكن نادرًا ما كانت وسائل الإعلام الرئيسية تغطِّيها (على الرغم من أنها ظهرت في صحافة السود) في السنوات الأولى للاحتجاجات. سبَّبَتْ هذه القضية انقساماتٍ سياسيةً واجتماعية لدرجةٍ جعلَتْ كثيرين يرغبون في زوالها، لكن الحركة التي طالبَتْ بالعدالة الاجتماعية واصلَت التقدُّمَ، ولم يَعُدْ من الممكن تجاهُلها.

كان فليب شولك أحدَ المصورين القليلين الذين بدءوا توثيقَ حركة الحقوق المدنية في خمسينيات القرن العشرين. ونظرًا لضآلة الاهتمام الذي حصلت عليه هذه الحركة من الصحافة الرئيسية، اعتمَدَ شولك على إيبوني — وهي مجلة مصورة موجَّهة إلى الجمهور الأمريكي من أصل أفريقي — في أداء مهامه. استخدمت إيبوني شولك، وهو مصوِّر أبيض؛

لأن المصورين السود كانوا يتعرَّضون للمضايقات و/أو يُعتقَلون عند محاولة التصوير في الجنوب (انظر شكل ١-٤) (فولتون، ١٩٨٨).

في فترة الستينيات حصل المصورون السود على الأقل على صلاحيات جزئية من خلال إصرارِ زعماء الحقوق المدنية. يشرح شابنيك الأمرَ قائلًا:

> توجد في الولايات المتحدة صحف قائمة على أساس عِرْقي وعنصري، كلٌّ منها يعبر عن جمهور معين؛ فقد آثَرَ مونيتا سليت الابن — الذي تخرَّجَ في إحدى كليات جامعة كنتاكي التي يؤمُّها السودُ في ولاية كنتاكي، وحصل على درجة الماجستير في الصحافة من جامعة نيويورك — العملَ مع جهاتِ نشرٍ خاصة بالسُّود ... في عام ١٩٦٩، مُنح جائزة بوليتزر عن صورته لكوريتَّا كينج وابنتها برنيس في جنازة مارتن لوثر كينج عام ١٩٦٨، وكانت هذه أول مرة تُقدَّم فيها جائزة بوليتزر في مجال تصوير التقارير الخاصة.
>
> تقرر أن تكون التغطية مقيَّدة، وعُيِّنَ سليت مصورًا «مشتركًا» ... في البداية، كان كلُّ المصورين من البيض، لكن لأنَّ أندرو يونج وكوريتَّا كينج توسَّطَا وأصرَّا على إدراج المصورين السُّود في التغطية الصحفية المشتركة، تمكَّنَ سليت من التواجُد داخل الكنيسة أثناء مراسم الجنازة. قرَّرَت السيدة كينج أنه إما أن يوجد مصوِّر من السود، وإما لا يوجد مصوِّرون على الإطلاق. (شابنيك، ١٩٩٤، ص١٠٤ و١٠٥)

لا يمكن تجاهُل أهمية الصحفيين المصوِّرين من النساء والأقليات؛ فكما قال دبليو يوجين سميث، «لا شيء موضوعي فيما يتعلَّق بالصحافة». لا بد من وجود مجموعة متنوعة من الصحفيين (المصوِّرين) من أجل توصيل وجهات النظر التي عادةً ما تغفل عنها صحافةُ التيار السائد. قدَّمَ استقلالُ الصحفيين المصوِّرين وتنوُّعُهم في أثناء حركة الحقوق المدنية، ومرةً أخرى في أثناء حرب فيتنام، إلى الجمهور وجهاتِ نظرٍ تتعارض مع تلك التي تدعمها مؤسساتُ السلطة، ولعبَا دورًا في التغيُّر الاجتماعي والسياسي في ستينيات القرن العشرين. بالإضافة إلى ذلك، ألهمَت التقاريرُ المصوَّرة من هذه الأحداث الجيلَ التالي من «المصوِّرين المهتمِّين» أمثال يوجين ريتشاردز، وإيلي ريد، وماري إلين مارك.

جلب العقدان الأخيران من القرن العشرين الكثيرَ من التغيرات التكنولوجية للصحافة المصورة؛ ففي فترة الثمانينيات، بدأت الصحفُ تستخدم الألوانَ بانتظامٍ.[٣٢] غيَّر هذا



شكل ١-٤: متظاهر ضد دمج السود في المجتمع في برمنجهام، ألاباما؛ ١٩٦٣. الصورة بعدسة فليب شولك. حقوق الطبع: فليب شولك، جميع الحقوق محفوظة.

مبدئيًّا طريقةَ عمل المصورين؛ لأن الفيلم الملون كان يتطلَّب التعامُلَ مع الضوء بعنايةٍ خاصة. وجد المصورون أنفسهم يستخدمون الفلاش بانتظام أكثر مما كانت تتطلَّبه أفلامُ الأبيض والأسود، وعندما أصبح الفيلم السالب الملوَّن أكثر مرونةً، وظهر برنامج فوتوشوب الإلكتروني، تمكَّنَ المصوِّرون مرةً أخرى من العمل بقدرٍ أكثر في ظروف الإضاءة المتاحة.

قادَتْ صحيفة يو إس إيه توداي، التي أُسِّست عام ١٩٨٢، التحوُّلَ في صناعة الصحف إلى الصور الملونة. استخدمَتْ هذه الصحيفةُ التي كانت تنشرها شركةُ جانيت وتُوزَّع في جميع أنحاء الدولة، الصفحةَ الأمامية في عرض أخبار متنوِّعة مصحوبة بعناصر بصرية ملوَّنة وبالخط الأسود الداكن. كان ردُّ فعل ناشري الصحف في جميع أنحاء الدولة هو إعادة تصميم صحفهم (ويقول البعض «الإفراط في تصميمها»)، وإدخال التصوير الفوتوغرافي الملوَّن. وفي كثيرٍ من الصحف أُجبِر المصوِّرون والمحرِّرون على التفكير في دمج محتوى زائد.

بدأَت الكاميرات الرقمية تحلُّ محلَّ الكاميرات التي تستخدم الأفلامَ في كثيرٍ من غرف الأخبار في أوائل تسعينيات القرن العشرين؛ ونتيجةً لهذا، تغيَّرَ نظامُ عمل المصورين بطرق شتى؛ فقد أصبحت الصور الفوتوغرافية تُخزَّن إلكترونيًّا في الكاميرات والكمبيوترات. ويستطيع المصورون أن يُنزلوا صورَهم من الكاميرا إلى كمبيوتر محمول أثناء العمل الميداني، ثم يرسلوا الصورَ المحرَّرة والمقصوصة عبر القمر الصناعي إلى أيِّ مكانٍ آخَر تقريبًا في العالم. نتج عن هذه التكنولوجيا أيضًا عددٌ من التجاوزات الأخلاقية، وغيَّرَتْ توقعاتِ بعض المحررين.[٣٣]

على الرغم من التطورات التكنولوجية في مجال التصوير، ظلَّ هدفُ التقارير الفوتوغرافية واحدًا:

> إن الصحفيين المصوِّرين ... أكثر من مجرد متفرجين في مشهد تاريخي؛ فتواجُدُهم مهمٌّ، وكونهم شهودَ عيانٍ هو أمرٌ حيوي، لكن جوهر الأمر هو تقديم الدليل، وتقديمُ الدليل هو تعريف الآخرين بالأحداث، وتأكيدها، وتقديم شهادة بشأنها. فتوزيعُ الصور ونشرُها يُظهِران الخفيَّ والمجهولَ والمنسيَّ. (فولتون، ١٩٨٨، ص١٠٧)

عرَّض الصحفيون المصورون على مر التاريخ أنفسَهم للخطر، وتحمَّلوا ظروفًا أقل من المعتاد، وعملوا لساعات طويلة للغاية من أجل التفوُّق في مهنتهم، وكذلك من أجل إعطاء صوت للذين لم يكن من الممكن سماع أصواتهم (أو رؤيتهم) لولا ذلك؛ وهذه هي القوة الحقيقية للصحافة المصورة.

هوامش

(١) على الرغم من ضرورة التعريض لفترات طويلة وصعوبة نَسْخ الصور، كان أسلوبُ الداجيروتايب يُستخدَم (نادرًا) أسلوبًا للتوثيق البصري. «يبدو أن المصورين الذين التقطوا الصورَ لم تكن لديهم نيةٌ أو اهتمامٌ بتوزيع الصور خارج إطار جمهورهم المحلي المباشِر، الذين كانوا هم أنفسهم شهودَ الأحداث الفعلية ...

ربما يُعتبَر المثال الأبرز والأهم تاريخيًّا لهذه الظاهرة هو المجموعة الكبيرة من صور الداجيروتايب — نحو ستين لوحًا معروفًا حتى الآن — الملتقَطة في المكسيك خلال حرب

المكسيك على يد مصوِّرٍ مجهولٍ حتى الآن، قضى بعضَ الوقت مع القوات الأمريكية» (ستاب، ١٩٨٨، ص٨).

(٢) سبَّبَ هذا في الغالب معاناةً للمصورين الذين عملوا في ظروف مناخية قاسية، كما كان الحال في مصر والشرق الأوسط؛ فقد كانوا مُجبَرين على تغطية أفلامهم وتظهيرها في خِيَم مغلقة؛ إذ كانت درجة الحرارة تتعدَّى ١٠٠ درجة فهرنهايت بينما «الكولوديون يفور؛ يغلي فوق الزجاج» (روزينبلوم، ١٩٨٤، ص١١٦).

(٣) يشير روزينبلوم إلى أنه في منتصف القرن التاسع عشر، «من أجل عرض أحداثٍ فيها حركةٌ مستمرة، إنْ لم تكن سريعةً للغاية، كان من الضروري إعادة ترتيب المشهد» (روزينبلوم، ١٩٨٤، ص١٦٧). تجعل تكنولوجيا العصر الحالي عمليةَ «إعادة ترتيب المشهد» من أجل تثبيت الحركةِ غيرَ ضرورية. ومع ذلك، يُشتهَر المصورون بإعادة ترتيب المشهد لأسبابٍ أخرى؛ مثل تكوين الصورة، وتصوير لحظة أقوى، وتحسين الإضاءة. أصبح فعلُ هذا أمرًا محظورًا أخلاقيًّا؛ إذ تحتاج الإصداراتُ الإخبارية أن يصدِّق مستهلكو الأخبار أن المصوِّرين يسجِّلون الأخبارَ، لا يلفِّقونها.

(٤) يدرس يشاياهو نير كيفيةَ تأثير النزعات المسبقة الثقافية والقومية والدينية في اختيار الموضوع والمنظور البصري لمصوري القرن التاسع عشر في توثيقهم «للأرض المقدسة». يشير بحثه إلى اهتمام المصورين البريطانيين (البروتستانت) بوجهٍ عامٍّ بالمناظر الطبيعية، بينما اهتمَّ المصورون الفرنسيون (الكاثوليك) بوجهٍ عامٍّ بالفن والعمارة (نير، ١٩٨٥).

(٥) ربما تكون فكرةُ «دمج» المصورين في وحدات الجيش فكرةً قديمةً قِدَمَ التصوير الحربي نفسه. يقول روزينبلوم: «تدين التقاريرُ التي أُجرِيت عن الحرب الأهلية بنجاحها أيضًا إلى استعداد الجيش لتقبُّل التصوير الفوتوغرافي بوصفه أداةً بصرية جديدة، وتعيينِ مصوِّرين بخلاف «رجال برادي» للعمل مع الوحدات المختلفة» (روزينبلوم، ١٩٨٤، ص١٨٥).

(٦) تقول ماريان فولتون: «عند تأمُّل الأحداث من منظورنا الحالي نجد أن الحرب (الحرب الأهلية) اندلعَتْ في تلك المرحلة الحاسمة في تاريخ التصوير الأمريكي تحديدًا، حينما جعلت التطوراتُ في التكنولوجيا إعدادَ التقارير باستخدام الكاميرا أمرًا ممكنًا، وحينما قدَّمَ الطلبُ المدرَكُ على الصور المتعلِّقة بالأخبار حافزًا اقتصاديًّا» (فولتون، ١٩٨٨، ص١٥).

(٧) يقول ستاب إنه لم يكن هناك مصورون يعملون بدوام كامل، أو حتى مصورون إخباريون مستقلون، حتى أواخر القرن التاسع عشر. ومع ذلك، يقول إن الصحف المصورة اعتادَتْ نشْرَ «صورٍ لموضوعات أَسَرَت اهتمامَ قرَّائها، عادةً بعد وقوع الكوارث. بخلاف هذا، كانت هذه الصور في الأغلب تُتاح في السوق، عادةً في شكل مجسمات. يمكن القول إن المجسمات وفَّرَتْ حلقةَ الوصل بين الصحفيين المصورين الرواد للحرب الأهلية، وأوائل الصحفيين المصورين المحترفين الذين بدأ ظهورهم في تسعينيات القرن التاسع عشر» (ستاب، ١٩٨٨، ص٣١). والمجسمات هي أدوات تضع صورتين متطابقتين تقريبًا متجاورتين، وتُشاهَد هذه الصورُ عادةً باستخدام جهازٍ بصري يكبِّر الصور ويجعلها تبدو ثلاثيةَ الأبعاد.

(٨) تعتمد عمليةُ الطباعة النصفية على شاشةٍ تُحوِّل الصورة إلى نقاط صغيرة. «يتطلَّب هذا تغطيةَ اللوح بمُستحلَب حسَّاس للضوء، وتعريضه إلى سالب عبر واحدة من الشاشات الناعمة أو الخشنة المتنوعة، ومعالجة الألواح من أجل جعل «النقاط» الناتجة مقاوِمةً للحمض. بعد حفر اللوح من أجل إزالة المعدن الموجود حول «النقاط»، يُوضَع الحبر على السطح البارز منها باستخدام مِدْحاة ... وتُنقَل الصورة تحت الضغط إلى الورق ... بدأ اختراعُ لوح عملية الطباعة النصفية (الذي سُجِّلت براءة اختراعه في عام ١٨٨١) عصرًا من الصحافة المصورة أوسع نطاقًا» (روزينبلوم، ١٩٨٤، ص٤٥١). يمكن القول إن عملية الطباعة النصفية حقَّقَتْ للتصوير الفوتوغرافي ما حقَّقَتْه طباعةُ جوتنبرج للكلمة المطبوعة.

(٩) يقول كارلباخ: «اهتمَّ بهذه السوق جورج إيستمان، المخترع ورائد الأعمال الذي نشأ في روتشستر في نيويورك، باستشعارٍ فَطِنٍ لإمكانية تحقيق ربح من التصوير الفوتوغرافي، وبإصرارٍ موجَّهٍ إلى الهيمنة على هذا المجال» (كارلباخ، ١٩٩٧، ص١٦).

ربما يرتبط انتشار الكاميرات الرقمية الصغيرة وكاميرات الهواتف المحمولة في عصرنا الحالي بانتشار الكاميرات المحمولة باليد التي بِيعَتْ لأول مرة في نهاية القرن التاسع عشر. في كلتا الحالتين أصبح من الأسهل على عامة الناس توثيق حياتهم اليومية بالصور.

(١٠) في الوقت نفسه، ربما يكون العددُ الهائل من الصور التي أصبحَتْ متاحةً لمستهلكي الأخبار من خلال عملية الطباعة النصفية؛ قد رفع أيضًا من المكانة المهنية لمصوِّر الأخبار بين الجمهور (رود وماكال، ١٩٦١).

(١١) تقول جوسم إن إحدى النتائج الأخرى لهذه العلاقة أن الصحف كانت (وما زالت) تفشل غالبًا في تعقُّب الأخبار التي يُحتمَل أن تؤذي معلنيها؛ نظرًا لأن الإعلانات تمثِّل جزءًا كبيرًا من عائدات الصحف.

(١٢) يقول روزينباوم إن المصوِّر جيمي هير «كان يحقِّق دومًا الشعور بالوجود في قلب الحدث» في أثناء تغطيته للحرب في كوبا، بينما كان يستخدم كاميرا محمولة باليد (روزينبلوم، ١٩٨٤، ص٤٦٣).

بعد عقدين، أرسلَتْ مجلةُ كولييرز هير إلى أوروبا من أجل تغطية القتال في فرنسا، لكنْ بحلول هذا الوقت، كانت السلطاتُ العسكرية قيَّدَتْ عملَ المصورين المدنيين لدرجةِ أن هير «اشتكى قائلًا: «إن التقاط صورةٍ دون إذنٍ رسمي مكتوبٍ يعني التعرُّضَ للاعتقال»» (روزينبلوم، ١٩٨٤، ص٤٦٣).

(١٣) «وفقًا لأحد المراقبين، في أثناء العمليات الدموية للجيش البريطاني ضد البوير في جنوب أفريقيا في عام ١٨٩٩، عددٌ هائل «نحو ثلاثة وثلاثين في المائة من المراسلين قُتِلوا أو أُصِيبوا أو ماتوا من جرَّاء المرض الذي تعرَّضوا له في أثناء أداء عملهم»» (كارلباخ، ١٩٩٧، ص٨٤).

(١٤) عند الكتابة عن حملة الانتخابات الرئاسية عام ١٩٩٢ بين بيل كلينتون وجورج إتش دبليو بوش، يقول تشارلز هاجن، الناقد الفني والفوتوغرافي: «وسط خليط الأحداث والأفكار والمهرجانات، الذي يشكِّل سباقًا رئاسيًّا، تنافسَتْ حملتان متوازيتان على جذْب انتباه الناخبين. واحدة هي الحملة الصريحة ذات القضايا، بينما تعامَلَتِ الأخرى، التي لا تقل أهميةً، مع الصور والرموز» (هاجن، ١٩٩٢).

(١٥) كتبت آن أوهاجن في عام ١٨٩٨: «بلغ متوسط عدد السيدات اللاتي عُيِّنَّ في الصحف الأمريكية نحو خمسٍ»، بالرغم من أنه في «بعض الصفحات المحافظة كانت تُخصَّص صفحتان أو ثلاث فقط للاستخدامات المبهجة، مثل إعداد تقرير عن اجتماعات نادي السيدات، وكتابة نصائح أسبوعيًّا عن الأزياء والبشرة». كان الأمر مختلفًا في الصحف الصفراء. لاحظَتْ أوهاجن أنه في الصحف التقدمية، كان من الممكن رؤية ثماني سيدات أو عشر (يغطِّينَ مختلفَ الموضوعات) (كارلباخ، ١٩٩٧، ص٤٨–٤٩). واقتصر عمل المراسلات، حتى طوال فترة ستينيات القرن العشرين، على تغطية الأخبار «الطريفة» وصفحات «النساء».

(١٦) يقول أحد المحرِّرين من عام ١٩٠١: «أفضِّل أن تموت بناتي من الجوع على أن يرين أو يسمعْنَ ما تضطر زميلاتي إلى رؤيته أو سماعه» (كارلباخ، ١٩٩٧، ص٤٩). وممَّا تجدر ملاحظته أن ثمة مواقفَ مشابهةً ربما ما زال بعضُ الناس يعبِّرون عنها، ولو نادرًا. يشير شابنيك إلى قصةٍ ترويها المصورةُ جودي جريسديك؛ قيل لجريسديك التي واجهَتْ أحدَ المحررين بسبب أنماط المهام التي يكلِّفها بها: «إذا أرسلتُكِ إلى جزء سيئ من المدينة، وحدث شيءٌ لكِ، سأشعر بسوءٍ شديد. إن الأمر يشبه إرسالي لابنتي، ولا أعتقد أن بإمكاني تحمُّلَ ذلك» (شابنيك، ١٩٩٤، ص٩٢).

(١٧) ساهَمَ جوردون باركس في مشروع إدارة الأمن الزراعي في مطلع عقد الأربعينيات من القرن العشرين، وعمل فيما بعدُ مصورًا في مجلة لايف من عام ١٩٤٨ حتى عام ١٩٦١، حيث صوَّرَ العديدَ من المقالات الواسعة الشهرة.

(١٨) «يختار المصوِّر، بناءً على إدراكه الكامل للهدف المراد تحقيقه، المكانَ المناسب لالتقاط الصورة منه، وأنسبَ الطرق لتصوير الموضوع، ويتخطَّى أحيانًا القيودَ المتضمَّنة في صفته؛ أيْ كونه شخصًا غريبًا ينظر إلى حياة الفقراء عبر الفجوة العميقة التي تفصل حياةَ الطبقة الوسطى عن حياة الطبقة الدنيا. وعلى الرغم من أنه قد لا يتعمَّق كثيرًا في الفضاء الذي يشغله «الآخَر»، فإن نظرته لا تكون عابرةً» (روزينبلوم، ١٩٨٤، ص٣٦١).

(١٩) «نظرًا لتركيزها من حيث الأساس على الناس والظروف الاجتماعية، تجمع الصورُ في الأسلوب الوثائقي بين التنظيم التصويري الواضح والالتزام العاطفي دومًا بالقيم الإنسانية؛ أيْ بمُثُل الكرامة، والحق في الحصول على ظروف حياة وعمل كريمة، والصدق» (روزينبلوم، ١٩٨٤، ص٣٥٩).

(٢٠) على الرغم من أن غاية المصور تسهم في طريقة قراءة الصور أو تفسيرها، فإنها ليست العاملَ الوحيد؛ فكل مُشاهِد يأتي بخلفيته ورؤيته الخاصة اللتين تُؤخَذان في الحسبان، كما سنوضِّح في الفصل الثالث تحت عنوان «بناء الواقع».

(٢١) قدَّمَ المشروع الوثائقي لإدارة الأمن الزراعي فرصةً لبعضٍ من أكثر المصوِّرات (دوروثيا لانج، ومارجريت بورك وايت) ومصوِّري الأقليات (جوردون باركس) موهبةً في القرن العشرين، لتقديم كمٍّ كبيرٍ من الأعمال التي حظيت باهتمام قومي.

(٢٢) يقول كارلباخ: «ينهار التوافق على الحاجة إلى التقاطِ صورٍ للأشياء كما هي عند أخذ الوظيفة الكبرى للمصوِّر الوثائقي (التفسير) في الاعتبار. في هذه الحالة يطغى الرأي على موضوعية العدسة، وتُصاغ البيانات المرئية الخام التي تُجمَع في فيلمٍ لتشكِّل حجةً

وقصةً» (كارلباخ، ١٩٩٧). ويقول هاوارد شابنيك: «سار مصوِّرو إدارة الأمن الزراعي على خُطَى ريس وهاين خلال الأيام المظلمة للكساد الكبير، مستخدِمِين التصوير الوثائقي، ليس فقط لتسجيل الاضطراب في الحضر والريف الذي نتج عن الظروف الاقتصادية السيئة، ولكن بوصفه أداةً دعائيةً مناصِرةً لتسريع التغيير الاجتماعي أيضًا» (شابنيك، ١٩٩٤، ص١٦).

(٢٣) تتكرَّر هذه الظاهرة في بعض الأحيان، وتكون نتائجها، في رأيي، كارثيةً بفعل حلول الكاميرات الرقمية محل الكاميرات الفيلمية. في عام ٢٠٠٠، حضرتُ — بصفتي مديرَ التصوير في صحف كوبلي في شيكاجو — اجتماعًا لكبار المحررين في سلسلة كوبلي في إلينوي. وفي أثناء هذا الاجتماع، أعلن مديرُ تحرير إحدى الصحف في جنوب إلينوي أن متوسط عدد المهام اليومية لكلِّ مصوِّر كان يُزاد من ثلاث أو أربع إلى ست أو سبع. وفسَّرَ ذلك بأن الكاميرا الرقمية سمحَتْ للمصور بإرسال صوره إلى المحررين بدلًا من العودة شخصيًّا إلى الجريدة من أجل تظهير الفيلم. وعلى الرغم من أنه قد يوجد مبرِّر لارتفاع التوقعات، فإن الفكر المتمثِّل في حساب التوقُّعات وترجمتها إلى عددٍ محدَّدٍ مسبقًا من المهام الإضافية، لا يضع في حسبانه أثمنَ مصدرٍ للمصوِّر، وهو الوقت؛ الوقت اللازم من أجل إنشاء علاقات مع الأفراد، والوقت اللازم لالتقاط أقوى اللحظات، والوقت اللازم لصنع أكثر الصور إرضاءً من الناحية الجمالية، والوقت اللازم للحصول على معلومات دقيقة وشاملة من أجل التعليق.

(٢٤) اختُرِعت تقنيةُ أوتوكروم اللونية في مطلع القرن العشرين واستُخدِمت تجاريًّا على يد الأخوين لوميير في فرنسا في عام ١٩٠٧. مع ذلك لم تُستخدَم الألوان بانتظامٍ في التقارير الفوتوغرافية حتى عقود تالية عدة. نشرت مجلة ناشونال جيوجرافيك لأول مرة صورًا باستخدام تقنية أوتوكروم في أبريل عام ١٩١٦.

(٢٥) «من أجل خدمة مفهومها، اعتمدت مجلة لايف، إحدى إصدارات هنري لوس، على مصادر عدة؛ فبالإضافة إلى مثال المجلات المصورة الأسبوعية الأوروبية، وضعَتْ في اعتبارها أيضًا شعبية الأفلام الوثائقية السينمائية القصيرة، خاصةً فيلم «مرور الوقت» الذي ارتبط به مشروع لوس للنشر. كانت نجاحات إصدارات لوس الأخرى … أيضًا عوامل في قرار إصدار مجلة مصورة أسبوعية جادة، كان من المقترح أن تُجسِّد بالتصوير الفوتوغرافي القضايا السياسيةَ والاجتماعية المعقدة في هذا الوقت لجموع الجماهير» (روزينبلوم، ١٩٨٤، ص٤٧٦). عملت مجلة لايف، وغيرها من المجلات المصورة الأخرى

في منتصف القرن العشرين، على أساس افتراض أن القراء كانوا يريدون الحصولَ على المعلومات والترفيه؛ فاحتوى كلُّ عدد على عناصر متنوعة، كالأخبار الجادة، والتعليق الاجتماعي، والترفيه، والرياضة، و«مقتطفات من الحياة».

(٢٦) تُضاهِي فئاتُ جميع منافسات الصحافة المصورة الحالية تقريبًا، أنواعَ المهام التي كانت تُوكَل للصحفيين المصورين في ثلاثينيات القرن العشرين.

(٢٧) «مع إعلان الحرب في ٨ من ديسمبر (عام ١٩٤١)، أصبحت الرقابة جزءًا إجباريًّا من عملية التحرير الاعتيادية» (فولتون، ١٩٨٨، ص١٤٣).

(٢٨) «ظل أغلب مصوِّرِي الأخبار موظفين لدى عددٍ لا حصرَ له من الصحف والمؤسسات الصحفية الكبرى، لكنَّ تأسيسَ الجمعية التعاونية للمصورين، ماجنوم، أدَّى إلى ظهور المبدأ الثوري بأن ملتقطي الصور لا بد أن يمتلكوا الحقوقَ الخاصة بأعمالهم» (راسل، ١٩٩٥، ص١٢٥).

(٢٩) يعتقد المصورون أحيانًا أن موضوعاتهم، أو صورهم نفسها، أو كلتَيْهما، لا تحصل على احترامٍ أو تقدير كافٍ من المحررين؛ فبعض المصورين يظنون أنهم يعرفون أكثر من المحررين أي الصور يجب نشرها، وبأي ترتيب. وفي بعض الأحيان يخشى المصور أن اتخاذَ شخصٍ لم يشهد الحدث (أو الشخص ... إلخ) مباشَرةً، للقرارات التحريرية، يعرض للخطر النزاهةَ الأساسية للخبر.

(٣٠) ربما يُعتبَر كتاب «ميناماتا» الذي يذكر بالتفصيل آثارَ الزئبق الصناعي السامةَ على مجتمعٍ من الصيادين في اليابان، أشهرَ أعمال دبليو سميث يوجين. يقول سميث عن كتابه «ميناماتا»: «ليس هذا كتابًا موضوعيًّا. أول كلمة أريد حذفها من فولكلور الصحافة هي كلمة «موضوعي». سيكون هذا خطوة كبيرة نحو الحقيقة في صحافة حرة. وربما تكون كلمة «حرة» ثاني كلمة يجب حذفها. وعند التحرُّر من هذه التحريفات، سيتمكَّن الصحفي والمصور من الانتباه إلى مسئولياته الفعلية ... ومسئوليتي الأولى هي أمام قرَّائي» (سميث وسميث، ١٩٧٥، التمهيد).

(٣١) كانت القدرة على توثيق الآثار الكارثية للحرب عن قُرْبٍ هكذا وبهذا القدر من التوسع، هي جزئيًّا نتيجةً لحقيقةِ سهولة الحصول على الاعتمادات الصحفية. قال إيدي آدامز، مصور وكالة أسوشييتد برس: «يمكن لأي شخص الحصول على الاعتماد؛ فأنا لا أهتم بشخصيتك؛ فما عليك إلا أن تكتب خطابًا صغيرًا تقول فيه إن كذا وكذا هو كذا وكذا، وليس بالضرورة أن تكتب هذا على ورقة معنونة؛ فقد كان الأمر مزحة؛ فكل ما عليك فعله أن تطبع الخطاب فتحصل على الاعتماد» (مولر، ١٩٨٩، ص٣٦٠).

(٣٢) في خمسينيات القرن العشرين بدأ العديد من المجلات استخدام الصور الملونة (وإنْ كان هذا نادرًا في المقالات الإخبارية؛ لأن سرعات الأفلام كانت لا تزال بطيئةً حينئذٍ)، وأدخَلَ عددٌ قليل من الصحف الألوانَ في الصفحات الأمامية و/أو الخلفية في الأقسام الأولى. شجَّعَتْ هذه الممارسة (كما حدث في ثمانينيات القرن العشرين) المصورين على إعداد الصور، والاعتماد بشدة على الإضاءة الصناعية.

(٣٣) سنتحدَّث عن أهمية هذه التغيرات في الخير والشر في الفصل الرابع («ثقافة غرفة الأخبار وإجراءاتها الاعتيادية»)، والفصل السادس («الأخلاقيات»)، والفصل الثامن («حرب العراق»).

الفصل الثاني

الصحيفة المرئية

> أعتقد أن المصورين صحفيون بكل معنى الكلمة، وأنهم ليسوا قسم خدمات تنحصر مهمتُه في توفير صور للأخبار التي يتوصَّل إليها الآخرون؛ فهُمْ أناسٌ يفكِّرون بأنفسهم، ويتوصلون إلى الأخبار، وإلى طرق منطقية لسرد الأخبار، سواء أكانت أخبارَهم أم أخبارَ غيرهم من الناس، وأعتقد أنهم مهمون لنجاح الصحيفة. نحن نعيش في بيئة إعلامية شديدة التنافس، ويجب أن تكون لديك صحيفة متنوعة. (كارول، ٢٠٠٤)

لا يزال موضوع دور الصحافة المصورة والصحفي المصور يثير جدلًا شديدًا منذ سنوات. في أفضل الصحف المرئية، تُعتبَر الصور جزءًا مهمًّا من عملية سرد القصص اليومية، وعنصرًا أساسيًّا في المنافسة على مستهلكي الأخبار؛ ومع ذلك، تُعتبَر الصور في كثيرٍ من الصحف مجرد وسيلة لإيضاح الأخبار المكتوبة، وغالبًا ما يعجز الصحفيون الكتَّاب، وحتى الصحفيون المصورون، عن إدراك قوة التصوير الفوتوغرافي في نقل الأخبار.

يحدِّد محررو الكلمات والكُتَّاب عادةً مسارَ الأمور داخل غرف الأخبار باختيار الأخبار وتحديد طريقة تغطيتها، ويُجبَر المصورون ومحررو الصور في معظم غرف الأخبار على اتِّباع الأوامر، ويجب عليهم دومًا اللحاق بالركب.[١] يقول مدير فريق الصحافة المرئية في معهد بوينتر، كيني إربي: «طوال سنوات عملي ورحلاتي، سمعتُ باستمرار مصورين محبطين يتحسَّرون على حقيقة أن الكثير من زملائهم الكُتَّاب والمحررين «ببساطةٍ لا يفهمون الأمر ... فهم يعامِلوننا كأننا قسم خدمات؛ فهم لا يفهمون حرفتنا، ولا يُقدِّرون حاجتَنا إلى الوقت، ولا ينشرون أفضل صورنا»» (إربي، ٢٠٠٢).

تؤثر حروب السيادة داخل غرف الأخبار عادةً على طريقة بدأ العمل على الأخبار وصنعها. لم يَمْضِ وقتٌ طويل على عملي مديرًا للتصوير في صحف كوبلي في شيكاجو حتى أدركتُ أن محرِّر القسم هو الذي يبدأ فعليًّا كلَّ الأخبار في قسم التقارير الخاصة؛ فلم يكن قسمُ التصوير يعلم بالتفاصيل إلا بعد إعداد الأخبار جزئيًّا على الأقل. اجتمعتُ بمحرِّر القسم من أجل مناقشة إمكانية إشراك محرِّري الصور والمصورين في مرحلةٍ أكثر تبكيرًا في العملية. لم ينتج عن اجتماعنا أيُّ تغييرات؛ ولذا، في الأسبوع التالي، أعلنتُ في اجتماع كبار المحررين أن أحد محرري الصور سيحضر الاجتماعات الأسبوعية لقسم التقارير الخاصة. ذكرتُ كذلك أن محرر الصور سيُحْضِر معه قائمةً بأفكارٍ للقصص، نشأَتْ داخل قسم التصوير.

عندما انتهى اجتماع كبار المحررين، زار محرر قسم التقارير الخاصة مكتبي، ونشب جدالٌ محتدمٌ بيننا. في النهاية قلتُ للمحرر: «فكِّرْ في الأمر على هذا النحو، في كل أسبوع تُدِير قطارًا هو قسم تقاريرك الخاصة، وتترك المحطةَ بينما يركض المختصُّون بالصور على القضبان محاولين اللحاق بالقطار. لا أريد السيطرة على قطارك؛ وإنما أريد فقط أن أكون على متنه.» منذ هذه اللحظة، ابتكرَ المصورون، بتشجيعٍ من المحرر، الكثيرَ من أفضل الأخبار التي صدرت عن قسم التقارير الخاصة، وعملوا مع المحرر والمصمِّمين في القسم فريقًا واحدًا. حصلوا معًا على كثيرٍ من التقدير، وأصبح محرر قسم التقارير الخاصة مناصِرًا قويًّا في غرفة الأخبار للتصوير.

في هذه الحالة ارتفعَت الجودة العامة لصور قسم التقارير الخاصة ارتفاعًا كبيرًا؛ بسبب زيادة إسهامات المصورين، وتخصيصهم مزيدًا من الوقت لإتمام المهام. ومع ذلك، شمل التغيير أكثر من مجرد التنفيذ الفني والسمات الجمالية نتيجةَ مشاركةِ قسم التصوير في جلسات التخطيط؛ فقد كانت القصص التي يبتكرها المصورون مختلفةً جوهريًّا عن تلك التي يكلِّفهم المحررون بها.

يقضي المصوِّرون قدرًا كبيرًا من وقتهم «في الشوارع» لأنهم يحتاجون إلى التواجُد من أجل تصوير أخبارهم، وتميل الشخصيات موضوع الصور إلى تمثيل مجموعة متنوعة من الثقافات والمستويات الاجتماعية والاقتصادية، والخلفيات التعليمية، والانتماءات الدينية، والجماعات العنصرية والعِرْقية. وتنبع قصصهم في كثيرٍ من الأحيان من الجانب الأكثر خشونةً في الحياة. أما المحررون، في المقابل، فيقضون معظم وقتهم في غرفة الأخبار،

يتعاملون مع زملائهم الذين ينتمون إلى حدٍّ بعيدٍ إلى خلفيات تشبه خلفياتهم، ولديهم اهتمامات مماثلة. وهم يحاولون إعطاءَ المشاهدين قصصًا يدركون أنها محل اهتمام شعبي، لكن ربما لا تكون هذه أفضل استراتيجية. يقول مايك ديفيز، محرِّر صور التقارير الخاصة في صحيفة بورتلاند أوريجونيان:

> يمكنني تخمين أنك إذا نظرتَ إلى عدد الصحف التي نشرت أخبارًا عن فيلم «شفرة دافينشي» في عطلة نهاية الأسبوع الماضي، فستجدها مذهلة؛ فقد ظهرت الأخبار في صدارة ثلاثة أقسام على مدار ثلاثة أيام؛ ثلاثة أقسام مختلفة تمامًا لفيلم واحد كريه ربما سيراه ٢٠ أو ٣٠ في المائة من السكان.
>
> أعتقد أنه إذا حاولَتْ إحدى الصحف أو أي نوع آخَر من الإصدارات الإخبارية أن تَفِي بتقديم معلومات متخصصة، عن فيلم أو كتاب أو لعبة فيديو جديدة؛ فهناك مصادر عديدة لهذا النوع من المعلومات أفضل من الصحيفة. وفي المقابل، إذا كان ما تفعله هو محاولة حكي قصص أعم وأوسع نطاقًا — إذا كان معيار ما تؤدِّيه هو أن يهتم أكثر من ٢٠ في المائة من القراء بذلك — فستصبح خبيرَ معلومات مطلوبًا في مجتمعك. (ديفيز، ٢٠٠٦)

تقدِّم قصة المصور روب فينش المرئية «أن تكون أمًّا» مثالًا جيدًا لـ «قصة أعم وأوسع نطاقًا» وشيئًا خارج المألوف في معظم أقسام التقارير الخاصة. كلَّفَ قسمُ الأخبار في صحيفة أورورا بيكون نيوز (إحدى الصحف اليومية الأربع التي تشكِّل ما يُطلَق عليه اسم صحف كوبلي في شيكاجو) فينش بتغطية حدثٍ اجتماعيٍّ لجمع التبرعات من أجل مساعدة أسرةِ ولدٍ صغير يعاني من «متلازمة بلاكفان دايموند»، وهي نوع نادر من الأنيميا. تطلَّبَتْ هذه المهمةُ نشْرَ صورة واحدة مع الخبر عن هذا الحدث، إلا أن فينش ارتبَطَ عاطفيًّا بالطفل وأسرته، واستمرَّ في العمل على القصة لمدة أخرى تبلغ عامًا ونصف عامٍ، حتى تُوفِّيَ الطفل كريج بين ذراعَيْ والدته (انظر شكل ٢-١).

أرسل فينش، بإذن الأم، الفكرةَ من أجل إعداد قصة مصوَّرة إلى محررة التقارير الخاصة. اقترحَت المحررة نشر سلسلةٍ على جزأين، وخصَّصَتْ لها صفحاتٍ عدة (من بينها صفحات القسم الأمامية ليومين) لكلٍّ من الصور والنص، ووافقَتْ أيضًا على نشر الصور بالأبيض والأسود، بناءً على طلب فينش (يشعر المصورون عادةً أن الصور بالأبيض والأسود تعطي شعورًا باحترام الموضوع).[٢] تلقَّتْ قصةُ «أن تكون أمًّا» ردَّ فعلٍ إيجابيًّا ساحقًا من المجتمع، ونالت العديد من الجوائز على مستوى الولاية والدولة.



شكل ٢-١: باتي كوليتي وهي تحمل ابنها كريج عقب وفاته. صورة لروب فينش، كما نُشِرت في صحيفة أورورا بيكون نيوز. حقوق الطبع: ١٩٩٩، فوكس فالي بابليكيشنز، شركة ذات مسئولية محدودة. أُعِيدت طباعتها بإذن.

إلا أن صحف كوبلي في شيكاجو ومثيلاتها، صن بابليكيشنز (مجموعة من الصحف الأسبوعية في ضواحي شيكاجو تملكها كوبلي أيضًا) كانت «صحفًا غير نمطية بالفعل» (استرازانتي، ٢٠٠٤). بوجه عام، تظل الكلمات هي التي تتحكَّم في الصحف. «الصور التي تُنتَج محليًّا لتُنشَر في الصحيفة — اختيار ما يُنشَر منها وطريقة عرضه — تظل إلى حد بعيد خارجَ سيطرةِ محرري الصور والمصورين. اختيارات الصور حَرْفية للغاية، وتخضع الصور دومًا للكلمات، بدلًا من اعتبارها إحدى الطرق لعرض وجه مختلف للقصة» (استيبر، ٢٠٠٤). يقول البعض حتى إن الصحافة المصورة في الصحف ميتة.

تقول آن فان فاجينر التي تعمل بمعهد بوينتر: «يواجِه الصحفيون المتخصصون في الصحافة المرئية … صعوبةً في أن يُعامَلوا بجدية داخلَ غرف الأخبار. ولا يزال تغيير إدراك العناصر البصرية على أنها زينة وليست معلومات موضوعًا محل صراع.» وتواصِل حديثها قائلةً: «ينبع هذا الصراع جزئيًّا من نقصٍ في فهم السبب الذي تُستخدَم العناصر البصرية من أجله، وكيف تتناسب مع رسالة الإصدار» (فان فاجينر، ٢٠٠٤). ومع ذلك،

تدرك بعض الصحف أهميةَ العناصر البصرية. يقول المحرِّر السابق في صحيفة لوس أنجلوس تايمز، جون كارول: «لقد رأيتُ بحثَ تعقُّب مسار العين من (معهد) بوينتر، وأنا أعلم أن أحدًا لن يقرأ هذه القصة إلا إذا كان هناك عنصر بصري يجذبهم، سواء أكان عنوانًا أم صورةً أم أيَّ شيء آخَر؛ لذلك، نحاول أن نجعل من صحيفتنا سميفونية تتناغم فيها الحِرَف كافة، والتصوير هو إحدى هذه الحِرَف، وهو حاسم» (كارول، ٢٠٠٤).

ممَّ تتكوَّن إذن الصحيفةُ المرئية؟ وكيف تصل صحيفة إلى مستوًى مرتفع من النقل المرئي للأخبار؟ وكيف يتأثر مستهلكو الأخبار حينما تصبح الصحفُ أكثر تعقيدًا من الناحية البصرية؟

تشترك الصحف التي تتَّسِم دومًا بقوتها من الناحية البصرية في خمسة عوامل؛ أولًا: يُعتبَر المصورون فيها صحفيين بكلِّ معنى الكلمة. يُمنَحون الاحترام الذي يمكِّنهم من ابتكار القصص والبحث فيها وسردها بصريًّا. «أعتقد أنه لكي ينجح التصوير الفوتوغرافي يجب أن تقبله الصحيفةُ بأكملها على أنه جزء أساسي منها. لا يجب أن تقول له فحسب «اذهبْ واعملْ عملًا جيدًا»، إنما يجب عليك أن تخبر بقية العاملين في غرفة الأخبار أن التصوير الفوتوغرافي مهم» (كارول، ٢٠٠٤). عندما يصبح المصورون شركاء في تطوير الخبر، سيتحسَّن الجانب المرئي من الخبر؛ ومع ذلك، بالرغم من مقارَبة جون كارول المستنيرة للصحافة التصويرية، ما زالت الكلمات تسيطر على معظم غرف الأخبار، مع قلة الفرص أمام المصورين لابتكار القصص. شهدت غرفةُ أخبار كارول في صحيفة لوس أنجلوس تايمز صراعًا حول هذا الموضوع؛ يقول محرِّر الصور في هذه الصحيفة، هال ويلز: «يوجد هنا بعض الناس الذين يقاوِمون تشاطُرَ السلطة والقيادة في الصحيفة مع محرِّري التصميم والصور، لكنهم بدءوا يفهمون الأمور بوضوح» (ويلز، ٢٠٠٤).

ينبع العامل الثاني في إعدادِ صحيفةٍ بصرية من العامل الأول. يتحمَّل المصورون مسئوليةَ الحصول على معلومات عن مجتمعاتهم، وابتكار قصص من هذه المجتمعات. كذلك، يكتشف المصورون أسلوبَ العمل في غرفهم الإخبارية، وكيف يمكنهم العمل بأقصى قدرٍ من الجودة حتى يجعلوا صحفَهم أقوى من الناحية البصرية.

يستنكر محرِّرو الصور في الصحف دومًا قلةَ أفكار القصص التي يبتكرها المصورون العاملون في الصحيفة. تقول محررة الصور في صحيفة لوس أنجلوس تايمز، جيل فيشر:

> لا أفهم هذا! أعني أنني، بصفتي مصورة، عندما كنتُ في الميدان، كنتُ أبتكر دومًا أشياءَ؛ لأنني أردتُ العمل على قصص تُهمني بصفتي مصورة، بدلًا من

> تسلُّم مهمةٍ من شخصٍ ما كلَّ يوم. لا أعرف السببَ يقينًا — ربما يتمثَّل في تلك الثقافة (تلقِّي المهام دون الحصول على فرصة المبادرة بها) التي ظلَّ هؤلاء الناس فيها سنواتٍ عديدة أكثر من اللازم — لكني أخبركم، أنه لا يوجد ما يكفي من المبادرة، وأنا أريد لهذا أن يتغيَّر بالفعل. (فيشر، ٢٠٠٤)

يبحث أفضل الصحفيين المصورين باستمرار عن القصص، ويدعم المحررون في أفضل الصحف المرئية هؤلاء المصورين. يتحدَّث سكوت استرازانتي المصوِّر في صحيفة شيكاجو تريبيون عن زمن مبكر من حياته المهنية عندما كان يعمل في صحيفة هيرالد نيوز (في مدينة جولييت في ولاية إلينوي):

> أردتُ إعدادَ هذه القصة عن أسرةٍ طُرِدت من مقطورتها (في الواقع، طُرِد جميع الموجودين في موقف المقطورات). غطَّت الصحيفة هذا الأمرَ لِمَامًا على أنه قصة إخبارية، ولم تكن تريد قضاءَ مزيدٍ من الوقت في العمل عليه، إلا أنني اقترحتُ على ميشيل هاميل (محرِّر الصور) إعدادَ قصة أكثر عمقًا، تقتصر على أسرة واحدة فقط. كانوا جزءًا من مجتمعنا، وأردتُ متابعتهم خلال انتقالهم. قال (هاميل): «رائع، فقط أخبرني عندما تريد الخروجَ إلى هناك، وسأتيح لك مكانًا في الجدول.» انتهى بي الحال إلى قضاء أكثر من شهر — ربما لمدة نصف وقت (عملي) — في موقف المقطورات.
>
> من خلال التركيز على وضع هذه الأسرة، سردَت الصورُ قصةَ كلِّ الناس الذين كانوا هناك. انتهى الأمر بنشر القصة في الصفحة الأولى من الصحيفة، وفي صفحة مزدوجة في الداخل. لا أتذكَّر حتى إذا كنا نشرنا معها قصةً (مكتوبة) أم لا. ربما كتبتُ فقرةً للنشر، أو أن أحد المراسلين ذهب وكتب شيئًا ما. المؤكد أنه كان موقفًا سمحَتْ فيه الصحيفة لي بفعل شيءٍ لم تكن مهتمةً به في هذا الوقت، لكنهم سمحوا لي بالاستمرار في التقاط الصور وشاهدوا كيف تطوَّرَ الأمرُ. (استرازانتي، ٢٠٠٤)

لم يكن استرازانتي مصورًا صحفيًّا موهوبًا فحسب،[٣] لكنه فهم أيضًا أسلوبَ العمل في غرف الأخبار، وكيفيةَ إقناع الآخرين بأن إحدى القصص تستحق التغطية. لا يفهم كثيرٌ

من المصورين ثقافةَ غرفة الأخبار بما يكفي، أو كيف يمكن إنجاز الأشياء في إطار هذه الثقافة. تقول ماجي استيبر:

> علينا (نحن المصوِّرين ومحرِّري الصور) أن نصبح أذكى بشأن طريقة تأدية عملنا، وأعتقد أن هذا هو ما يجب أن تحدث فيه الثورة [البصرية]؛ لأننا حتى نتوقَّف عن طرح السؤال: «لماذا يكرهوننا [الكُتَّاب ومحرري الكلمات]؟» سنكون نحن الضحايا. نحن المصورين نلعب دورَ الضحايا؛ لذا، علينا فعليًّا تخطِّي ذلك، ونحتاج إلى تعلُّم طريقة الحديث بلغة أهل النصوص واتخاذ قرارات ذكية.
>
> يدرك المصورون كلَّ هذا تمامًا، لكنهم لا يشتركون فيه أبدًا. أنا أعمِّم هنا إلى حدٍّ كبير، لكن، بحسب خبرتي، يندر للغاية أن يفهم المصورون بالكامل جانبَ العمل الكلي في الصحيفة، مثل قضية المواعيد النهائية. ولم أرَ المصورين قطُّ يمكثون حتى النهاية ليشاهدوا كيف تبدو أجزاء الصحيفة معًا.
>
> ينبغي أن يفهموا القيود التي يعملون تحتها، ويفهموا الضغط السياسي داخل غرفة الأخبار، وكل الأشياء التي تؤثِّر في عملهم وحياتهم بوصفهم أناسًا مبدعين. ولكنهم لا يتدخلون. علينا أن نتغيَّر. (استيبر، ٢٠٠٤)

يدرك المحررون في الصحف القوية بصريًّا أن الصور يجب ألَّا تكرِّر المعلومات المذكورة في القصة المكتوبة أو تعكس أفكارَ المحرر المسبقة. يتعارض هذا العامل مع غرائز الكثير من الصحفيين الكتَّاب، لكنه مهمٌّ لإدراك أن أفضل العناصر البصرية تحكي قصةً ما؛ فالغرض منها لا يتمثَّل في إيضاح القصص المكتوبة.[٤] «إنها [الصورة البصرية] ليست مختلفة كثيرًا عن القصة المحاكة بعناية ... يجب تحرِّي المحتوى المرئي والرسالة المفهومة من الصورة» (فان فيجنر، ٢٠٠٤).

يتحدث المصور المستقل، بيتر إسيك، عن الطريقة التي يمكن بها لمدركات المحررين المسبقة أن تجعل التصوير صعبًا، حتى في إصداراتٍ متطوِّرةٍ بصريًّا، مثل مجلة ناشونال جيوجرافيك:

> ما أردتُ أن أقوله في الأساس في قصة جزيرة تروبرياند: «يعيش هنا جماعة من الناس، وهذه هي طريقة حياتهم»، لا أن أُظْهِرهم على أنهم جماعة غريبة شاذة من الناس. يوجد بعض الناس في مجلة ناشونال جيوجرافيك يقدِّرون

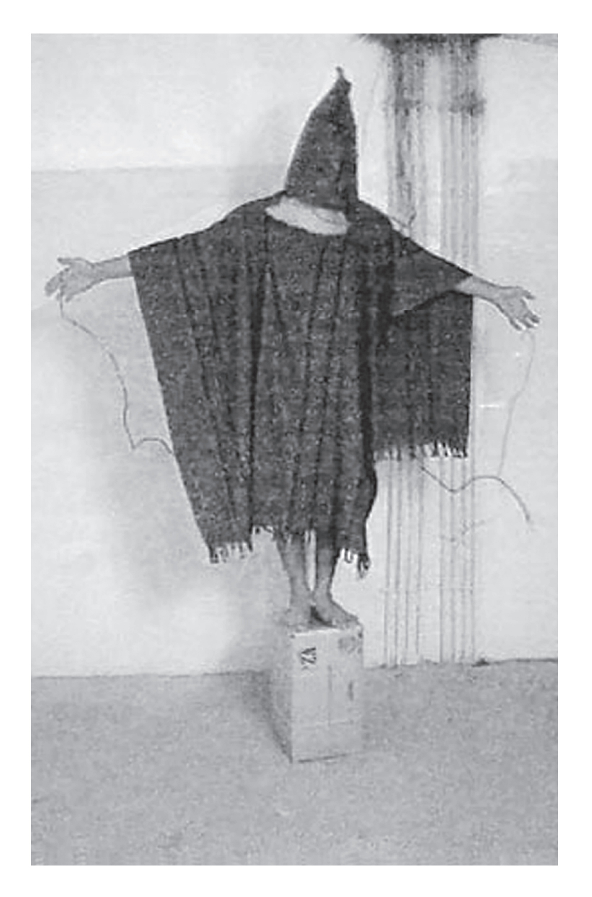
> هذا، وسيُنشَر الأمر على هذا النحو، لكن كان من الممكن أن يسير الأمر بسهولة أكبر وأسرع جدًّا لو كنت لجأت إلى [الصورة باستخدام] الفلاش القديم عند غروب الشمس لالتقاط صورةٍ لأناسٍ غريبي الشكل ويبدون مختلفين عنَّا في مظهرهم. الواقع أنهم [بعض المحررين في ناشونال جيوجرافيك] أخبروني بأنه من الأصعب على القراء فَهْم قصةٍ كهذه، مقارَنةً بقصةٍ يتدلى فيها رجلٌ من حبلٍ في كهف. (إسيك، ١٩٩١)

يتفق صحفيو غرف الأخبار على أن الصفحات تتطلَّب مداخل بصرية قوية، ويعرف الكُتَّاب أن فرص وصول قصصهم إلى الصفحة الأمامية تتحدَّد عادةً بوجود صورة فوتوغرافية أو غيابها. بعض القصص تجبر المحررين تقريبًا على السماح للصور بسرد القصة.

> يمتلك التصوير الفوتوغرافي قوةً، أحيانًا تكون جيدة، وأحيانًا تكون سيئة. تنظر إلى قصة سجن أبو غريب مثلًا، وهي قصة ضخمة بسبب الصور (انظر شكل ٢-٢). كان بإمكانك أن تكتب عنها ويصاب الناس بالذهول، لكنهم عندما شاهدوها كان الغضب عارمًا. ينطبق الأمر نفسه على المرتزقة الذين أُحرِقوا وعُلِّقت جثثُهم على الجسر [في الفلوجة]. كان من الممكن أن تكتب عن هذا الأمر ويُروَّع الناس، لكن عند مشاهدة الصور سرى الرعب في النفوس من هول المشهد. (كروفورد، ٢٠٠٤)

في الوقت نفسه تُعامَل العناصر البصرية على نحوٍ مختلف عن الكلمات؛ فعادةً ما تُقوَّم على أساس قدرتها على توضيح القصص المكتوبة، لا سردِ قصةٍ بأسلوب مختلف أو توصيلِ محتوًى مثيرٍ للاهتمام. تقدِّم صور أبو غريب، التي التقطَتْها مصادر غير الصحفيين المصورين، نِدًّا رائعًا للقصص التي تتحكَّم فيها الكلمةُ. تقول ماري آن جولون، محرِّرة الصور في مجلة تايم، عن الجدل الدائر حول إنْ كان ينبغي نشر صور أبو غريب و/أو طريقة فعل هذا: «لم تكن الصور هي التي تثير الغضب، وإنما الذي يظهر فيها. بالطبع هذا يثير الغضب، وكذلك الحرب.» تستنتج جولون من هذا: «أن مصدر القوة الأساسي للصور هو أنها تقدِّم دليلًا على اتهامات سوء المعاملة» (تاربيرت، ٢٠٠٤).

تقول باربي زيلايزر، الأستاذة بكلية أنينبيرج للاتصالات في جامعة بنسلفانيا: «يتردَّد صدى صور «أبو غريب» ثقافيًّا لأنها تستحضر ذكريات جماعية سوداوية. ولاحظتُ وجود



شكل ٢-٢: السجين سَتَّار جبار في سجن أبو غريب يقف فوق صندوق وتخرج منه أسلاك متصلة بجسمه. نُشِرت الصورة في الأصل في مجلة ذا نيويوركر.

تشابُه كبير بين بعض من هذه الصور والصور التاريخية للإعدام دون محاكمة؛ فصورُ مهاجمة الكلاب للسجناء «مأخوذة مباشَرةً كليًّا من الصور الأيقونية النازية ... تقوِّض هذه الصورُ بالتأكيد شعورَنا بالطريقة التي نحب أن نفكر بها في أنفسنا في وقت الحرب»» (تاربيرت، ٢٠٠٤). تستطيع العناصر البصرية بفاعلية توصيل محتوًى قوي.

يقدِّم الكُتَّاب ومحرِّرو الكلمات معظمَ أفكار القصص، ويتقبَّل كبارُ المحررين الأكثر استنارةً القصصَ التي تغيِّر التوجهات و/أو التي تتَّسِع بسبب النقل التصويري للأخبار. وفي أثناء عملي مديرًا للتصوير في صحيفة إليونيفرسو في الإكوادور، أصبحتُ طرفًا في نقاشٍ حول استخدام صورةٍ أراد محرِّرُ القسم دفْنَها داخل الصحيفة؛ فقد أُوكِلت إلى الصحفي المُعَيَّن، خوسيه سانشيز، مهمة مرافقةِ كاتبٍ كان يراسل من مدينة محلية صغيرة في منطقة جبلية عانَتْ من فيضانٍ لعدة أيام. تقرَّر عرضُ القصة عن معاناة هذه البلدة في الصفحة الرابعة، مع وجود مساحةٍ لصورة على مساحة عمودين أو ثلاثة تُنشَر بالأبيض والأسود.

بينما كان يتفقَّد منازلَ البلدة ومخازنها ومطاعمها من أجل الحصول على مادة صالحة، أقام سانشيز صداقةً مع سيدتين محليتين سارتا أميالًا عدة في الممرات الجبلية الخَطِرة من أجل الحصول على الطعام والدواء لقريتهما. أخبرتا سانشيز بأن هذه الرحلة معتادةٌ لهما ولأناسٍ من مجتمعاتٍ أخرى في الظروف المماثلة. سألهما إنْ كان بإمكانه الانضمام إليهما وتصوير رحلة عودتهما إلى القرية؛ فوافَقَتا والتقط مجموعةً مذهلةً من الصور توثِّق رحلتهما الخطيرة (انظر شكل ٢-٣).

عندما عاد سانشيز إلى الجريدة في اليوم التالي، استعرضتُ الصورَ الموجودة معه، وسألتُه أكثر عن القصة؛ أخبرني أن رحلة هاتين السيدتين عبر تضاريس خطيرة بسبب الانهيارات الصخرية والمنحدرات الحادة، تقوم بها ذهابًا وإيابًا النساءُ من القرى البعيدة في أثناء الفصل المطير. ذهبتُ إلى محررة القسم، وطلبتُ منها تأجيلَ نشر القصة، وإعدادَ تقريرٍ أكثر اتساعًا بدلًا من ذلك، نذكر فيه تفاصيلَ المخاطر التي تتعرَّض لها هؤلاء النساء. رفضَت المحررةُ طلبي بشكلٍ قاطعٍ، وطلبتْ نشرَ صورة واحدة على مساحةِ عمودين بالأبيض والأسود. رفضتُ إعطاءها لها، وبدلًا من ذلك، صعَّدْتُ الأمرَ إلى مدير التحرير.

بعد نقاشٍ دار بيننا نحن الثلاثة، طلب مدير التحرير رؤيةَ الصور. نظر إلى الصورة الأولى، وقال: «حسنًا، لنُعِد إرسالَ الكاتب مرةً أخرى إلى البلدة للحصول على المزيد من المعلومات. سنؤجِّل نشر القصة.» في النهاية، شكَّلَت القصة مع الصور مجموعةً متكاملةً نُشِرت في الصفحة الأولى، حكتْ قصةً لها مغزًى عن الحياة اليومية لمجموعةٍ لا توفيها التقاريرُ حقَّها. في هذه الحالة، أدرك مديرُ التحرير أن القصة تحمل أكثر ممَّا ظهر للوهلة

الأولى. لم يكن مهمًّا من وجهة نظره أن مصورًا صحفيًّا كان مسئولًا عن العثور على المزيد من التعقيدات في القصة؛ فقد كان أكثر اهتمامًا بإصدار صحيفة جيدة.



شكل ٢-٣: سيدتان محليتان تعبران جسرًا خطيرًا أثناء فيضانٍ بالقرب من مدينة تشان تشان في الإكوادور. الصورة لخوسيه سانشيز. حقوق الطبع: ١٩٩٩، إليونيفرسو، جواياكيل، الإكوادور. أُعِيدت طباعتها بإذنٍ.

العامل الرابع الذي يؤثِّر في إعداد تقارير بصرية قوية هو التعليم، ويشمل هذا تدريبَ الصحفيين على اكتشاف القصص ذات القابلية البصرية وتطويرها، وحتى تعليم المصورين ذوي الخبرة استخدامَ حرفتهم في صنع قصص بصرية أفضل، والعمل مع المحرِّرين حتى يصبحوا أكثر خبرةً في تفكيرهم البصري. يقول جو إلبيرت، مدير تحرير الصور المساعد السابق في صحيفة واشنطن بوست: «دوري هنا، في الحقيقة، هو محرِّر الصور، وهو ما أحبُّه، لكنني أيضًا أُدرِّس التصوير. في الحقيقة، إذا أردنا الحديثَ عمَّا يحدث فعليًّا، فهذا هو عملي؛ كلَّ يوم أحرِّر الأفلامَ وأُدرِّس، وأرى ما يستطيع الناس فعله، وأتحداهم ليفعلوه على نحوٍ أفضل» (إلبيرت، ٢٠٠٤). وتضيف محررة الصور جيل فيشر: «طوالَ العملية (العمل على أحد المشروعات) يوجد تواصُل مستمر بيني وبين المصوِّرين؛

فأستعرض كلَّ صورة وأعطيهم تقويمًا أسبوعيًّا، وربما يكون نصفَ شهريٍّ أو حتى شهريًّا، بناءً على ظروفهم إذا كانوا سيسافرون لثلاثة أسابيع أم لأربعة» (فيشر، ٢٠٠٤).

يصبح العمل مع كبار المحررين من أجل توسيع أسلوب تعامُلهم مع السرد المرئي عمليةً صعبةً أحيانًا؛ بسبب ضرورة استعداد المحررين للمشاركة من أجل إحداث التغيير. تسبِّب هذه العملية الحنقَ عادةً، لكن يستفيد منها الجميع دومًا، ومنهم القرَّاء. يصف مايك ديفيز لحظةً في هذه العملية في أثناء عمله محررًا للصور في صحيفة ألباكركي تريبيون:

> لم نُجْرِ إلا مشروعًا واحدًا في ألباكركي عندما كان بات ديفيسون المصور. أذكر أنني جلستُ في مكتب رئيس التحرير مع مدير التحرير، والمحرر المحلي، والكاتب والمصور ومديري التحرير المساعدين في قسم الرسومات. كانت هذه قصةً عن المرحلة التي يتغيَّر فيها صوتُ الأطفال، فقد كانت هذه قصةً في الأساس عن مرحلة البلوغ.
>
> كان المحرِّر مصمِّمًا أنها لا بد أن تُنشَر في صورة مسلسلة على بضعة أيام؛ تبدأ متصدِّرةً الصحيفة في اليوم الأول، ثم ينخفض مكانها في الصفحة فيما بعدُ، وتُنشَر في مساحةٍ لا تتعدَّى الثلاثين بوصة لمدة أربعة أيام أو خمسة. كنتُ أعرف أن القابلية البصرية لتنفيذها بهذه الطريقة ستكون في أدنى حدٍّ، وأن فُرَص انجذاب القارئ لأي شيءٍ مثل هذا ستكون محدودةً للغاية؛ لذلك عارضتُ بشدةٍ نشْرَها على هذا النحو.
>
> اقترحتُ أسلوبًا نكتب فيه (نصًّا) من ٤ إلى ٦ بوصات عن كل طفل؛ ونتحدَّث عن عشرة أطفال أو اثني عشر طفلًا، وننشرها في قسم التقارير الخاصة، وننشر نحو ثلاثة كلَّ يوم؛ حتى يستطيع القارئ رؤيةَ العدد كله. احتدم النقاش كثيرًا، وأخيرًا قلتُ لهم: «انظروا، إذا أردتم نشْرَ القصة على هذا النحو، فلا أريد المشاركة فيها على الإطلاق؛ بإمكانكم المضي وحدكم في الأمر.» وشرعتُ في الخروج من الغرفة، وقال الجميع: «مهلًا، مهلًا، انتظر لحظة.» لذا عدتُ إلى الداخل، وتحدَّثْتُ بقدرٍ أكبر عن الأمر، وشرحتُ الطريقةَ التي يمكن بها إنجاح الأمر في الصفحة، وتحدَّثْتُ بقدرٍ أكبر عن لماذا ينبغي أن ننجزها على هذا النحو بدلًا من الأسلوب المعتاد. فازت القصة في هذه السنة بالمركز الأول في

> مسابقة «صور العام»، واستجاب الكثير من القراء، لكن الأمر يرجع في النهاية إلى استعداد المحررين للتوقُّف وإعادة النظر في الأمر. (ديفيز، ٢٠٠٦)

يرجع نجاح هذا المشروع أيضًا، على الأقل جزئيًّا، إلى استعداد ديفيز لتعليم محرري الكلمات سببَ أنَّ الأسلوب الأقل اعتيادًا والأكثر بصريةً هو الذي سيحقِّق نجاحًا أكبر.

العامل الخامس في إنشاء صحيفة بصرية قوية هو التنسيق والتخطيط بين القسمين المرئيين داخل غرفة الأخبار، وهما قسما التصوير والتصميم. تُظهِر القصص الإخبارية الكبيرة عادةً أفضلَ صور التعاوُن داخل غرفة الأخبار. يُلْقِي نائبُ مدير التصميم في صحيفة لوس أنجلوس تايمز، مايكل وايتلي، مُتذكرًا اشتراكه في تغطية جنازة رونالد ريجان؛ الضوءَ على العديد من النقاط التي تؤدِّي إلى السرد المرئي الممتاز. يقول إن عمله بدأ قبل التقاط أيِّ صور، حينما كتب مذكرات إلى مدير التحرير ومحاسب المساحة، عارِضًا أفكاره عن عدد الصفحات المطلوبة لمجمل العمل؛ فهو يعتقد أن من المهم أن يعمل قسما التصميم والتصوير معًا من البداية من أجل ضمان تخصيصِ مساحةٍ كافية للصور الفوتوغرافية؛ حتى تحقِّق تأثيرًا كاملًا. وفيما يتعلَّق بجنازة ريجان، يقول وايتلي: «كانت هذه الجنازة شيئًا سيتذكَّره الناس بسبب الصور أكثر من الكلمات ... «فالصورة الفوتوغرافية» هي لحظة متوقِّفة تستطيع مشاهدتَها ودراستَها، وتستطيع رؤيةَ كل التفاصيل الصغيرة» (وايتلي، ٢٠٠٤).

حصل وايتلي على المساحة التي طلبها؛ صفحتين متقابلتين خاليتين تمامًا من الإعلانات، في اليوم الذي أُخِذ فيه جثمان ريجان ليُسجَّى من أجل إلقاء نظرة الوداع عليه، وصفحتين متقابلتين أخريَيْن من أجل يوم شعائر الجنازة. ومع ذلك، يقول إنه كان ثمة كثيرٌ من المناقشات بين الشد والجذب على الموضوع؛ لأنه كان من شأنه أن يكلِّف الصحيفة فوق ميزانيتها، وكانت الصحيفة بصدد تطبيق سياسةِ تقشُّفٍ فرضَتْها عليها شركة تريبيون المالكة التي يقع مقرُّها في شيكاجو. «في النهاية توقَّفَ الأمر على قول مدير التحرير دين (باكويه) إننا لا بد أن نفعل الصوابَ مع هذه الصور، وهكذا أُعطِينا المساحة» (وايتلي، ٢٠٠٤).

يقول وايتلي إنه عيَّنَ نفسه لتصميم الصفحات؛ لأنه يشعر برضاء شخصي عندما يصمِّم الصفحات المصوَّرة. ينبع جزء من هذه المتعة من نهج التعامُل الجماعي مع التحرير والتصميم. في اليوم الذي سُجِّي فيه جثمان ريجان من أجل إلقاء النظرة الأخيرة عليه، اجتمعت مجموعة صغيرة من قسمَي التصوير والتصميم مع نائب مدير التحرير

في غرفة اجتماعاتٍ من أجل الاختيار النهائي للصور. كان محرِّرو الصور قد استخلصوا بالفعل مجموعةَ الصور المعروضة على طاولة غرفة الاجتماعات من مئات الصور التي وصلَتْهم على مدار اليوم، وكانت وظيفتهم هي الحكم على الجودة العامة للصور الفردية، واستبعاد غير الصالحة للنشر. أما مجموعة المصممين ومحرِّري الصور والكلمات التي اجتمعَتْ في غرفة الاجتماعات، فكانت لها معايير أخرى. «ناقَشْنا أي الصور يمكن أن تتناسب فعليًّا معًا؛ أيها ستسرد أكمل قصة، وناقشنا أي الصور نراها مكرَّرةً حتى يمكننا القول: «إما هذه الصورة وإما هذه وإما تلك، لكننا لا نستطيع استخدام الثلاثة.» فقد كانت عملية تحرير جماعية جدًّا» (وايتلي، ٢٠٠٤).

ولأن مجموعة صور ريجان كانت حدثًا إخباريًّا، عمل المحررون تحتَ ضغطِ مواعيد نهائية لاختيار مجموعة الصور النهائية، وكلما استغرق تحريرُ الصور وقتًا أطول، قلَّ الوقت الذي يقضيه وايتلي في تصميم الصفحات. ومع ذلك يقول وايتلي إنَّ أَخْذَ الوقت الكافي لاختيار الصور «الصحيحة» هو الأسلوب الصحيح. وحتى يستغل وايتلي الوقتَ القليل المتاح له بأقصى كفاءة ممكنة، بدأ التفكير أثناء عملية التحرير في طريقةٍ يمكن بها وضْعُ الصور المتنوعة الموجودة على الطاولة معًا على نحوٍ متناسب. يقول إنه بينما كانت جميعها في الحجم نفسه على الطاولة، كان يفكِّر أيها يمكن استخدامها في الصدارة، وأيها يمكن عرضها بحجم أصغر. «أحاول أن أقرِّر أي الصور تحتاج إلى العرض بحجمٍ كبيرٍ، وأيها لا تحتاج إلى ذلك؛ لأننا لا يمكن أن نختار الصور التي تتطلَّب حجمًا كبيرًا فقط، فلا يمكن أن تكون كل الصور لدينا بحجم خمسة أعمدة أو ستة» (وايتلي، ٢٠٠٤). ومن القضايا الأخرى التي فكَّرَ فيها أحجامُ الوجوه داخل الصور؛ فيقول إنه إذا كانت الوجوهُ بالحجم نفسه في كل الصور مبدئيًّا، فإن القارئ سيفقد اهتمامه.

في أثناء عملية التحرير النهائية، ناقَشَ المحررون أيضًا ما إذا كانت الصور الفردية بحاجةٍ إلى قصٍّ أم لا، وناقشوا طريقةَ حدوث هذا. يقول وايتلي إنه على الرغم من أنه قد يبدو واضحًا أن صورة معينة بحاجة إلى القص، يكون عادةً من الصعب الاتفاق على مقدار القص المطلوب، خاصةً في ظل عمل المحررين مع مطبوعات صغيرة الحجم أثناء التحرير. مع ذلك يقول: «إنك بمجرد أن تضعها على الصفحة تظهر بعض العيوب عند الحواف، وتستطيع فعليًّا زيادة بؤرة التركيز بقص الأطراف، أو يمكنك من خلال القص زيادةُ تأثير المناطق المهمة في الصورة» (وايتلي، ٢٠٠٤).

نظرًا لتعذُّر الوصول إلى قرارٍ في مسائل مثل القص خلال عملية تحرير مجموعة صور ريجان في غرفة الاجتماعات، كانت الأطراف المهتمة تأتي بانتظامٍ لتتأكد من الأمر أثناء تخطيط وايتلي الصفحتين. يقول وايتلي إن العملية بأكملها يجب أن تقوم على أساس المناقشة؛ «فلا فائدةَ من مجرد أن أمضي وأفعل ما أعتقد أنه صواب؛ لأننا لا بد أن نشعر جميعًا بالرضا عنه؛ على سبيل المثال: إذا أردنا فعليًّا زيادةَ حجمِ إحدى الصور، فلا بد أن يكون هذا لأنها صورة تستحق ذلك من وجهة نظر الناس الذين يقرءون الصحيفة، وليس فقط من أجل إرضاء غرورنا» (وايتلي، ٢٠٠٤).

في حالة صفحات ريجان، كَبَّرَ وايتلي الصورةَ الرئيسية (نَعْش ريجان الذي تجرُّه الخيول) إلى ١٢ عمودًا (انظر شكل ٢-٤). وعلى الرغم من أنه جعلها أصغر في البداية، استمرَّ في زيادة حجمها حتى نُشِرت على صفحتين متقابلتين. وهو يرى أن زيادة الحجم رغَّبَت الناسَ في تفحُّص الصورة لوقت طويل، من أجل رؤية التفاصيل الصغيرة، والحشد الكبير المحيط. فيقول إن النُّسَخ الأصغر حجمًا لم يكن لها التأثير نفسه أو صفات السرد نفسها.

على الرغم من أن وايتلي يشعر بالرضا عن حجم الصورة الرئيسية، فإنه يعترف بأن استخدام صورة بهذا الحجم يجعل الأمور أكثر تعقيدًا؛ فيقول إنه بمجرد شَغْلِ نصف المساحة بصورة واحدة فقط، يصبح عددُ الصور الأخرى التي يمكن استخدامها محدودًا بقدرٍ أكبر؛ ولهذا السبب يجب عليه التفكير بعنايةٍ كبيرةٍ في أي الصور تعمل معًا على سرد قصة متعددة المستويات، دون أن تكرِّر إحداها الأخرى. وبمجرد اختيار الصور المتبقية للصفحتين، ينتقل إلى تحديدِ حجمِ كلٍّ منها، ثم يبدأ «في وضع أجزاء الأحجية معًا».

وصفُ وايتلي لعملية صنع مجموعةِ قصةِ ريجان يقدِّم مثالًا على أسلوبِ سَيْر العملية في الصحف المرئية؛ فيُعتبَر التعاوُنُ بين قسمَي التصوير والتصميم، والالتزامُ من كبار المحررين، والتخطيطُ، وتخصيصُ المساحة، والإيمانُ بأن الصور تسرد قصصًا، والرغبةُ في فعل الصواب من أجل القراء؛ كلها عناصر أساسية في جعل صحيفة تايمز إحدى أفضل الصحف في سرد القصص بصريًّا.[٥] يقول وايتلي في النهاية:

> جزءٌ من عملي الانتباهُ إلى ما في صالح قرائنا، فيما يتعلَّق بالقصص والرسومات والتصوير، وهذه (جنازة ريجان) إحدى الحالات التي تعرف فيها أن التصوير سيكون أهم جزء فيها. إن الأمر يتعلَّق بما يستجيب الناس له بقدرٍ أكبر، وإذا أخفقْتَ في ذلك، فإنهم سيكرهونك بسبب ذلك.

FAREWELL TO A PRESIDENT

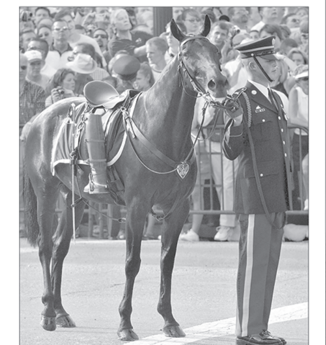


A PRESIDENT'S PASSING: *Following a long tradition, the body of the former president, who was an avid horseman, is borne on a horse-drawn caisson. Thousands lined Constitution Avenue to witness the high pageantry of America's first presidential state funeral in three decades.*

DAMON WINTER *Los Angeles Times*

شكل ٢-٤: لوس أنجلوس تايمز، ١٠ يونيو ٢٠٠٤. حقوق الطبع: ٢٠٠٤، لوس أنجلوس تايمز. أُعِيدت طباعتها بإذنٍ.

A DAY OF SOLEMN POMP, PAGEANTRY



Tyrone Turner *For The Times*

SOLEMN TRIBUTE: *Sgt. York is led behind the caisson. The horse bore an empty saddle and Reagan's own riding boots reversed in the stirrups to symbolize a warrior who will ride no more.*

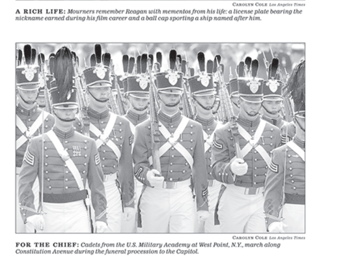


Francine Orr *Los Angeles Times*

QUIET MOMENT: *With him in death as in life, former First Lady Nancy Reagan pauses to touch the flag-draped casket before leaving the Capitol Rotunda after the state funeral for the former president in Washington. The casket rested on a catafalque that originally was designed for Abraham Lincoln's funeral in 1865.*

Carolyn Cole *Los Angeles Times*

A RICH LIFE: *Mourners remember Reagan with mementos from his life: a license plate bearing the nickname earned during his film career and a ball cap sporting a ship named after him.*



Carolyn Cole *Los Angeles Times*

FOR THE CHIEF: *Cadets from the U.S. Military Academy at West Point, N.Y., march along Constitution Avenue during the funeral procession to the Capitol.*

> نحن لا نهتمُّ بالصفحة الأمامية فقط، ولكننا نهتمُّ بالصفحات الداخلية أيضًا، وأعتقد أن صفحاتنا الداخلية هي التي نعرض فيها فعلًا ما نستطيع فعله، ومثالُ هذا صفحتا ريجان المفتوحتان هاتان. إن الأمر يتعلَّق بسرد قصةٍ كاملةٍ؛ فنحن نكافح من أجل إدراج قدرٍ كافٍ من الصحافة المصورة، بصفتها جزءًا مهمًّا من السرد القصصي؛ لأن الناس تستجيب لها؛ فهم يشاهدون الصور، ويختلف الأمر كثيرًا عندما يخبرك شخصٌ ما بشيء مشافَهةً عما تراه عيانًا. (وايتلي، ٢٠٠٤)

لم تحصل صحيفة لوس أنجلوس تايمز إلا مؤخرًا على استحسانِ صورها وتصميمها واستخدامها للصور. كيف تصبح إذن الصحفُ الإخبارية صحفًا بصريةً؟ يُعتبَر تعيينُ مؤيد شديد للعناصر المرئية أحدَ سُبُلِ تحقيق هذا. يصف تيم راسموسن — مدير التصوير السابق في صحيفة ساوث فلوريدا صن سنتينل، ومدير تحرير الصور المساعد الحالي في صحيفة ذي دنفر بوست — تجربتَه عند تعيينه ليرأس قسمَ التصوير في صحيفة ذي فريلانس ستار في مدينة فريدريكسبورج في ولاية فيرجينيا، قائلًا: «عندما وصلتُ، كانت سوزان كار وبيل بليفينس هما المصوِّرَيْن، ولم أجد شيئًا في القسم من الناحية التصويرية إلا موهبة سوزان وحماس بيل بليفينس لتحقيق شيء للقسم» (راسموسن، ٢٠٠٦). وحينما غادر راسموسن، كان يعمل بالقسم ستةُ مصورين مُعيَّنِين بدوام كامل، ومحرِّرٌ للصور، ومحرِّرُ التكليف بمهام التصوير، وفنيًّا تصويرٍ اثنان، ومحرِّرٌ للعناصر البصرية، وحصلَتْ صحيفةُ ذي فريلانس ستار على جائزة مسابقة «صور العام الدولية» «لأفضل استخدامٍ للتصوير» في صحيفةٍ كانت تطبع أقل من ١٠٠ ألف نسخة، بالإضافة إلى حصولها على العديد من جوائز تحرير الصور في مسابقة «صور العام الدولية». يقول ببساطة إن قسم التصوير استمرَّ في تنفيذ المهام الموكلة إليه، وفي المقابل، استمرَّ الناشر في إعطائهم مناصبَ جديدة.

يقول راسموسن إنه على الرغم من أن إحداث تغيير في صحيفة ذي فريلانس ستار كان أسهل، مقارَنةً بصحيفةٍ أكبر حجمًا، كانت ثمة صراعاتٌ مستمرةٌ، مع ذلك، حول المهام والمساحة والتحرير. يعترف راسموسن قائلًا: «لستُ متأكدًا من أنهم أرادوا تعييني في البداية، لكني أعتقد أن إد جونز (رئيس تحرير الصحيفة) أراد التغيير، وأراد أن يحقِّق المصورون وقسمُ التصوير النجاحَ. وأعتقد أنه لم تكن لديه فكرةٌ عمَّا سأفعله أو عن أني سأُدخِل أشياءَ لم يسمعوا بها من قبلُ قطُّ، مثل تحرير الصور» (راسموسن، ٢٠٠٦).

من الصعاب التي واجَهَها راسموسن القواعدُ التي وضعها الناشرُ ومنعَتْ من تكبير الصور أكثر من أربعة أعمدة، ومن نشْر القصص على أكثر من صفحتين. يقول راسموسن إن الصحيفة «كسرَتْ هذه القاعدة كلَّ يوم». من خلال طَرْحِه الأفكارَ، ومداهنته وجداله، وتكوينه حلفاءَ مثل مساعد مدير التحرير، جيم مان يُثْنِي راسموسن على مان لكسره القواعدَ على الرغم من علمه بأنه ربما يقع في مشكلةٍ ما. ويقول إن الناشر ساعَدَه في بناء قسم التصوير الفوتوغرافي على الرغم من أن هذا القسم عادةً ما كان يدعم أشياءَ تتعارَضُ مع فكرته عمَّا يجب أن تكون عليه الصحف.

في خلال خمس سنوات من انضمام راسموسن لصحيفة ذي فريلانس ستار، أصبحَت الصحيفة ومسئولو الصور فيها مشهورين على مستوى الدولة بالتصوير واستخدام الصور. استطاع راسموسن تجميع طاقم عمل موهوب، بالإضافة إلى إدخاله العديدَ من اللمسات الإبداعية على الصحيفة، مثل سلسلةٍ من المشروعات الفوتوغرافية التي تُنشَر كلَّ ثلاثة أشهر بمشاركة كل طاقم العمل. يقول إنه استُدعِي عقِبَ أحد هذه المشروعات لينضمَّ إلى اجتماعٍ شمل رئيس التحرير والناشر؛ أخبراه فيه بأن كل الصور ستُسلَّم في المستقبل إلى قسم الإعلان من أجل إمكانية استخدامه لها، وبأن المصوِّرين سيكونون مطالَبين بصُنْعِ صور إعلانية، إضافةً إلى عملهم التحريري. في هذه الليلة، بدأ راسموسن البحثَ عن وظيفةٍ أخرى، وفي مقابلته التي تلَتْ ذلك والتي أجراها مع صحيفة صن سنتينل، يقول راسموسن إنه قال لرئيس تحرير الصحيفة، إيرل ماشر: «إذا كنتَ تريد مني أن أكون صوتك في قسم التصوير فلا تُعيِّنِّي؛ لأنني سأكون مؤيدًا لهم منذ اليوم الذي أبدأ فيه العمل. قال (ماشر): «أنا أريد بالضبط ما تريده»» (راسموسن، ٢٠٠٦).

يرجع كثير من الفضل إلى جو إلبرت، مدير التصوير السابق في صحيفة واشنطن بوست، في تحويل الصحيفة إلى واحدةٍ من الصحف التي تجذب المصورين الحائزين على جوائز، وتُظهِر تحريرًا فوتوغرافيًّا قويًّا. في وقتٍ ما، ساعَدَ أسلوبُه المثابر وشغفُه بالتصوير والتصميم صحيفةَ واشنطن بوست ومصوريها في الفوز بالعديد من الجوائز على مستوى الدولة.[٦] يقول إنه (مثل راسموسن) أراد أن يكون واضحًا بشأن قوة شخصيته ودعمه للسرد المرئي من البداية.

> كان لدى واشنطن بوست ٣٠ مرشحًا في عام ١٩٨٧ للوظيفة التي أعمل بها حاليًّا، وظلوا يقلِّلون العددَ، حتى وصلنا في النهاية إلى خمسة مرشَّحين، وأدخلوا كلًّا منَّا [وكان إلبرت في هذا الوقت مدير التصوير في صحيفة ميامي هيرالد].

كان لديَّ دومًا توجُّهٌ في التعامُل، كما كان شعري أشعث على نحوٍ غريب، وكنتُ أبدو مثل دون جونسون وأنا أشمِّر كُمَّيَّ؛ فلم أكن النوعَ المثالي لشخصٍ يُجرِي مقابلةً من أجل العمل في واشنطن بوست.

اختلفتُ في الرأي مع [مدير التحرير] لين داوني أثناء المقابلة؛ فقد أردتُ فقط أن أرى إلى أيِّ مدًى يمكنه تحمُّلي؛ لأنه لا داعيَ للتصرُّف على نحوٍ مخالِف لطبيعتي؛ فبعدما أحصل على الوظيفة، ماذا سأفعل حينها؟ كان بن [برادلي، الناشر] يراقب المقابلة كلها، ويستمتع بها كثيرًا. طلبوا مني الحضورَ من أجل إجراء مقابلة أخرى؛ لأنني، على ما أعتقد، أصبتُ اثنين من مديري التحرير المساعدين — اللذين تركا العمل هنا — بالقلق، وأَحَبَّ بن هذا؛ فقد أراد حماسًا وتوجُّهًا ولم يكن هذا مشكلةً. ثمة أمرٌ واحدٌ مؤكَّد، وهو أنك ستجد دومًا حماسًا وتوجُّهًا في الصور في صحيفة واشنطن بوست.

دعوني أحكي لكم قصةً لتوضيح الأمور أكثر. حين أتيتُ لأول مرة إلى هنا (لأحضر اجتماع الأخبار اليومي)، كانت هناك طاولة اجتماعات ضخمة حتى يجلس إليها كل المحررين مع بن ولين. لم يكن هناك كرسي لقسم الفنون والتصوير؛ فذهبتُ مبكرًا بعضَ الشيء وجلستُ على مقعد بن. جاء بن (متأخرًا)، ورآني جالسًا على مقعده، ولم يكن هناك مكانٌ ليجلس فيه إلا في الصف الخلفي مع الباقين. كان ثمة مقعدٌ مخصَّص لكل شخص، لكنْ لم يكن لي مقعدٌ؛ لذا جلستُ على مقعد بن. عندما جاء، كانت ثمة ابتسامةٌ على وجهه، وقال كل الحاضرين في أذهانهم: «يا إلهي، ما الذي سيحدث الآن؟» لم يحدث شيء، فقد جلس في مقعدٍ في الخلف. جئتُ إلى الاجتماع في اليوم التالي، وكان ثمة مقعدٌ مخصَّص لقسم التصوير، ومقعدٌ لقسم الفنون، يشبهان كلَّ قطع الأثاث الأخرى تمامًا. (إلبرت، ٢٠٠٤)

أعطى إلبرت انطباعًا أن قسمي الفنون والتصوير في صحيفة واشنطن بوست لا يصحُّ الاستخفاف بهما.

لا ينتمي كل مؤيدي المؤثرات البصرية القوية لأقسام الفنون أو التصوير أو التصميم. اقترانُ هجمات الحادي عشر من سبتمبر عام ٢٠٠١ على مركز التجارة العالمي بتعيين رئيسِ تحريرٍ جديد للصحيفة؛ أدى إلى دفع صحيفة ذي نيويورك تايمز لتصبح ضمن نخبة الصحف المرئية.[٧]

على الرغم من أن فريقَي التصوير والتصميم بدآ إجراءَ تغييرات مهمة قبل ذلك بسنوات، فإن صحيفة التايمز لم تكن قبل ١١ سبتمبر شهيرةً بأنها «صحيفةُ كُتَّاب» فحسب، ولكنها اشتُهِرت أيضًا بكونها صحيفةً غير بصرية. في مقابلةٍ أُجرِيت في عام ١٩٩١، قالت كارولين لي، مدير التحرير المساعد: «الأمر المهم الذي تجب معرفته عن هذه الصحيفة أن الكُتَّاب هم الذين يتولَّون زمامَ الأمور هنا؛ هذه حقيقةٌ معروفةٌ. إذا لم يرتَحْ كاتبٌ معين في العمل مع أحد المصورين، فالكاتبُ يجعل الأمورَ تسير بطريقته، ويتبعه المصوِّر» (لي، ١٩٩١). إلا أنه بعد عشر سنوات يقول مايك سميث، نائب محرِّر العناصر البصرية، إن الكُتَّاب الذين لم يجاملوا المصورين أو محرري الصور قطُّ، «سيستوقفوننا ويقولون: «مَن الذي التقَطَ الصورةَ الموجودة على الغلاف الأمامي اليومَ؟ أو الصور تبدو جيدة»» (سميث، ٢٠٠٤). ما الذي تغيَّرَ؟

بدأ هاول رينز، رئيس تحرير الصحيفة، يومَه الخامس في العمل في صحيفة التايمز في ١١ سبتمبر عام ٢٠٠١. كان قد التقى العديدَ من المصورين ومحرري الصور قبل هذا اليوم، واستمع إليهم وهم يخبرونه بأن للتايمز تاريخًا لم تُحْسِن فيه استخدامَ العناصر البصرية. يعتقد سميث أن رينز رأى أحداث الحادي عشر من سبتمبر فرصةً لفعل شيءٍ مختلف باستخدام التصوير الفوتوغرافي، «شيءٍ يمكنه وضع بصمته عليه». ويضيف سميث قائلًا: «ساعَدَ [تعيين رينز وأحداث الحادي عشر من سبتمبر] في دفعنا إلى الاستخدام الذكي المستمر للصور؛ فقد كانت لدينا هذه القصة الضخمة؛ إذ حدثَتْ أكبر قصة في حياتنا المهنية أمام أعيننا. وتصرَّفَ فريق العمل بذكاءٍ في كل المستويات» (سميث، ٢٠٠٤).

> في ذلك اليوم، كان أول شيء حاولتُ فعله هو التأكد من أن كل الأطراف حاضرون، وربما لا يبدو هذا عملًا شاقًّا، لكنْ في ظل غلْق الجسور والأنفاق، وتضييق الأمنِ الخناقَ في كل مكان ... حاولنا [حينئذٍ] نشْرَ الجميع، وأَعْدَدْنا نظامًا للتعامُل مع الفيلم الذي يصوره مصوِّر مستقل. في هذه المرحلة كنا ما زلنا نحاول معرفةَ ما حدث بالضبط، وكنا نحاول معرفةَ ما نوع الصور التي علينا التقاطها، وما الشكل الذي يجب أن تكون عليه الصفحة الأمامية.
>
> كانت الساعات الأولى تعمُّها الفوضى، وكان الجميع في الموقع يلتقطون الصورَ، ويحاولون البقاءَ على قيد الحياة، ويحافظون على وسائل الاتصال مفتوحةً. كان التلفاز مفتوحًا في غرفة الأخبار، وكنا نعقد اجتماعًا كلَّ ساعتين

مع كبار المحرِّرين في الصحيفة، وكنا نجتمع بمصمِّم الصفحات من أجل معرفة عدد القصص التي سنحصل عليها، وحجمها، وعدد الصفحات التي سنحتاج إليها … قرَّرْنا الحصولَ على مجموعةٍ من الصور عن الهجمات نفسها، ومجموعةٍ من الصور عن المصابين. ظننا في هذا الوقت أن عدد المصابين سيكون بالآلاف، لكننا علمنا بعد ذلك أن الجميع تقريبًا لقوا حتفهم. كنَّا نحاول تقسيمَ التغطية على هذه المحاور، والتأكُّد من وجود مراسلين لنا في جميع هذه الأماكن، وبدا أن الوقت يمر، وقبل أن نلحظ، أصبحَت الساعةُ الرابعةَ أو الخامسة، ولم يتوقَّف أيُّ شخصٍ.

لا أعتقد أننا حصلنا على صور كثيرة حتى وقت مبكر في فترة ما بعد الظهيرة، لكن في اجتماع الرابعة والنصف في غرفة الأخبار، كان لدينا كمٌّ هائل من الصور لنستعرضها؛ فكانت الأشياء تَرِد إلينا بسرعةٍ كبيرةٍ، حتى إنه لم يكن ممكنًا لشخص واحد أن يفحص كلَّ شيء؛ فقد كان هذا أكبر من قدرته. جمعنا، على الأقل مرتين في هذا اليوم، مجموعةً من المحررين — محرر الشئون المحلية، ومحرر الشئون الخارجية، ومحرر الصور الإخبارية الرئيسي — وفحصنا كلَّ (صور) فريق العمل. نسيتُ عددَ الصور التي نشرناها في هذا اليوم الأول، لكنْ أريد القول إن العدد اقترب من ٨٠ أو ٩٠ … كان عددًا هائلًا من الصور، وكنا ننشرها في صفحة تلو الأخرى.

عاد هاويل (رينز) إلى قسم التصوير في هذا اليوم، وفحص الصور الموجودة لدينا. كان مشترِكًا في الأمر بالكامل منذ البداية؛ لأنه كان مهتمًّا بالصفحة الأمامية. وأذكر أنني في منتصف فترة ما بعد الظهيرة تقريبًا تحدثتُ إلى (نائب محرِّر الصور) مارجريت (أوكونور)، وربما مع (المحرِّر الرئيسي للتكليف بمهام التصوير) جيم (ويلسون) بشأن ما يجب وضعه في الصفحة الأمامية. كنا نعلم أننا يجب أن نضع شيئًا عن البرجين، شيئًا مؤثرًا، صورة يظهر فيها مثلًا الانفجار الناتج عن اصطدام الطائرتين بالمبنى، لكننا أردنا أن نضع شيئًا عن رد فعل الناس تجاهه، يُظهر حقيقة إصابة الناس، وهكذا كانت لدينا هذه الصورة الرائعة التي استخدمناها، وكانت صورةً صغيرةً للغاية للطائرة الثانية وهي تحلِّق في الهواء. فكَّرْنا أيضًا في أننا بحاجةٍ إلى إدراجِ شيءٍ من واشنطن؛ لأن هذا لم يكن حادثًا وقَعَ في نيويورك فقط؛ فكانت هذه هي

> الصور الأربع التي استقررنا عليها: صورة اصطدام الطائرة بالمبنى وانفجار المبنى، وصورة السيدة المصابة في الشارع إصابةً دمويةً، وصورة الطائرة التي تحلِّق في الأفق في سبيلها إلى الاصطدام بالمبنى، والصورة التي جاءت من واشنطن.
>
> هذا مثال لفلسفتنا الخاصة بصفحتنا الأولى، فنحن نريد أن تعكس الصفحة الأولى ما حدث في هذا اليوم في العالم، وفي الدولة، وفي المجتمع المحلي؛ لذا يتبع مزيجُ القصص عادةً هذا النهج؛ نضع الأخبار الأكثر أهمية في الأعلى، والأقل أهمية في الأسفل. بالطبع، كنا نعلم في هذا اليوم أنه ليس لدينا إلا قصة واحدة؛ لذلك طبَّقْنا هذا على الصور أيضًا. عند استرجاع الأمر، لا أعتقد أنني كنتُ سأفعل أيَّ شيءٍ على نحوٍ مختلفٍ؛ فقد تعامَلْنا مع الأمر جيدًا إلى حدٍّ ما …
>
> بحلول الساعة الثامنة أو التاسعة في هذه الليلة، كنا قد انتهينا تقريبًا من الطبعة الأولى، وكان بإمكاننا أن نبدأ في التفكير: «يا إلهي ماذا نفعل الآن؟ كيف سيكون الحال في الغد؟» ثم أدركنا أننا سنعمل على هذا النحو لفترة طويلة. (سميث، ٢٠٠٤)

استمر التزام صحيفة التايمز بالتصوير المعبِّر والصور الجيدة حتى بعد رحيل رئيس تحريرها التنفيذي هاويل راينز.[٨] ويستمر رئيسُ تحريرها التنفيذي الحالي، بيل كيلر، في تأييد العناصر البصرية (فرانك، ٢٠٠٤)، وعُيِّنت محررةُ الصور السابقة في مجلة فورتشن، ميشيل ماكنالي، وحصلَتْ على لقب مدير التحرير المساعد. تُعرَف ميشيل في هذا المجال بأنها من مؤيدي العناصر البصرية الصامدين، وسمحَتْ لها التايمز بتعيين مصوِّرين إضافيين، حتى في ظل نقْص الموارد الاقتصادية.

تُظهِر الدراسات التي أُجرِيت على الصحف أن العين تذهب أولًا إلى الصور الفوتوغرافية، ثم إلى العنوان، وأخيرًا إلى القصة المكتوبة (موسز، ٢٠٠٠). إلا أن الصور الفوتوغرافية لها تأثير أكبر من مجرد جذب الانتباه من أجل القصة المكتوبة؛ فعندما يُخطَّط لها وتُنفَّذ وتُستخدَم على نحو جيد، تصبح لدى الصور القدرةُ على سرد قصص غنية ومؤثِّرة ومليئة بالمعلومات في حد ذاتها. لا يستفيد إلا عدد قليل من الصحف من خصائص السرد الخاصة التي يستطيع التصوير الفوتوغرافي والتصميم تقديمها؛ فهي لا تستغل كل إمكانياتها. ولا يدرك المحررون، عادةً، أن التقرير المرئي الجيد لا يكون على حساب التقرير النَّصِّي الجيد بالضرورة؛ فهما مرتبطان أحدهما بالآخَر ارتباطًا وثيقًا،

وإنْ كانا متنافيَيْن. ولا يمكن إعدادُ تقريرٍ بصري جيد إلا عندما يوجد تواصُل بين جميع الأقسام في غرفة الأخبار. وفي الوقت نفسه، يستجيب القراء للسرد المرئي للقصِّ على نحوٍ مختلف من ردِّ فعلهم تجاه الكلمات، وأفضلُ الصحف هي التي تسمح للكلمات والصور بسَرْد القصص على مستويات متعددة بطرقها الخاصة.

هوامش

(١) لا تكون أسباب هذا دومًا هي تبعات نظام التسلسل الهرمي أو نتيجة المنافسة. يشرح الكاتب في صحيفة لوس أنجلوس تايمز، كين وايس، الأمر قائلًا: «ثمة مصورون أرغبُ في العمل معهم؛ فالبعض أقل تدخُّلًا، بينما يُقحِم آخرون أنفسَهم في القصة، وتصبح مشكلة. عندما أتعرَّض لتجربةٍ مثل هذه، أميل إلى تجنُّبهم. بعضهم يتدخَّل بين الأشخاص موضوع الصور وبيني، ويكون هذا صعبًا؛ فبعض الناس يتوترون عند التعامل مع الكاميرات، ويزدادون توترًا حتى عند التعامل مع كاميرات الفيديو. يمكن لهذا تغيير الدينامية حقًّا» (وايس، ٢٠٠٤).

مع ذلك، يتضح لبعض الكُتَّاب أن وجود مصور «يُقحِم نفسه» في القصة يكون مفيدًا. يتحدَّث الكاتب في صحيفة شيكاجو تريبيون، ريكس هوبكه، عن مشروعٍ عمِلَ فيه مع كاتبَيْن آخَرَيْن ومصوِّر، هو تيرانس جيمس، فيقول: «في كثير من الأحيان، لا يصور تيرانس أيَّ شيء؛ لأن جزءًا كبيرًا من عملنا كان يتمثَّل في جعْل الناس يثقون بنا ويطمئنون لوجودنا حولهم. كان يأتي، ويصوِّر بعضَ الأشياء أحيانًا بناءً على مستوى اطمئنان الناس، وفي أحيان أخرى لا يفعل هذا. كثيرٌ من القصص التي نغطِّيها يحدث في مجتمعات أمريكية من أصل أفريقي، وتيرانس أسود اللون، ونحن ثلاثة [كُتَّاب] بشرتنا بيضاء، فنظهر بين الناس. أجريتُ الكثير من المقابلات، ولم يكن الشخص الذي أُجري معه المقابلة ينظر حتى إليِّ، لكنه كان ينظر طوال الوقت إلى تيرانس، ويتحدث إليَّ تقريبًا من خلال تيرانس؛ فقد كان وجود تيرانس إضافةً كبيرةً للتجربة بأكملها؛ فلم يكن يخجل على الإطلاق من أن يطرح أسئلةً، وكان يطرح أسئلة جيدة للغاية» (هوبكه، ٢٠٠٤).

(٢) يقول المصور ريتشارد أولسينيوس: «ثمة «غيرية» خاصة للصور بالأبيض والأسود ... فاللونان الأبيض والأسود يعملان على تركيز الرسالة؛ فهما يساعدانك في النظر عبر تمويه الألوان لتصل إلى جوهر الموضوع أو الشخص أو المكان. إنها صور خالدة»

(أولسينيوس، ٢٠٠٥، ص٦). ويقول مُعلِّم التصوير، الباحث، كينيث كوبريه: «تُوصِّل الصور بالأبيض والأسود شعورًا بالوقار والجدية. وتوحي ظلالُ اللون الرمادي بالأسلوب الوثائقي التقليدي المحترم. تَبرز الصور الصحفية بالأبيض والأسود في مقابل الإعلانات الملونة المنافسة لها» (كوبريه، ٢٠٠٠، ص٢٤١).

(٣) حصل سكوت استرازانتي على لقب «الصحفي المصور للعام» في مسابقة «صور العام الدولية» السنوية في دورتها الثامنة والخمسين عام ٢٠٠٠. ومسابقة «صور العام الدولية»، هي أقدم مسابقة ضمن أكثر ثلاث مسابقات دولية مرموقة في مجال الصحافة المصورة. والمسابقتان الأخريان هما: مسابقة «صورة الصحافة العالمية» في أمستردام، وجائزة «أفضل صحافة مصورة» التابعة للجمعية الوطنية لمصوري الصحافة.

(٤) لا تقتصر ملامحُ قوة العناصر البصرية وقدراتها على سرد القصص على الوسائط الطباعية. «يدرك المسئولون عن الأخبار في التلفاز أن قوة الصور البصرية تفوق دائمًا قوة الكلمة المنطوقة؛ فيمكن للصور القوية أن تساعد في شرح القصص على نحوٍ أفضل، أو يمكنها تشويهُ الحقيقة بالتشويش على السياق المهم للتقرير» (مؤسسة وجمعية مديري الأخبار في الإذاعة والتليفزيون، ٢٠٠٤).

(٥) فازت صحيفة لوس أنجلوس تايمز بجائزة «صورة العام الدولية» لـ «أفضل استخدام للتصوير الفوتوغرافي» (في الصحف التي تطبع أكثر من مائة ألف نسخة) في مسابقة «صور العام الدولية» في عامَيْ ٢٠٠٤ و٢٠٠٥.

(٦) على سبيل المثال: أصبحَتْ مصوِّرة صحيفة واشنطن بوست، كارول جوزي، أولَ مصوِّرة صحفية تفوز بجائزة بوليتزر، وتحصل على لقب الصحفي المصور للعام خمس مرات.

(٧) فازت صحيفة ذي نيويورك تايمز بجائزة «أفضل استخدام للتصوير الفوتوغرافي» (للصحف فوق مائة ألف نسخة) في مسابقة «صور العام الدولية» السنوية في دورتها السادسة والخمسين، كما حصلت الصحيفة على جائزة بوليتزر الأولى لها في التصوير الفوتوغرافي على تغطيتها لهجمات الحادي عشر من سبتمبر عام ٢٠٠١.

(٨) يضاهي مسار التحوُّل في صحيفة لوس أنجلوس تايمز إلى صحيفة بصرية قوية تقريبًا ما حدث في صحيفة ذي نيويورك تايمز؛ فقد أصبحت أحداثُ الحادي عشر من سبتمبر الدافعَ لازدهارها في مجال التصوير والتصميم. ولم يكن قد مضى على عمل شخصيتين رئيسيتين، هما رئيس التحرير التنفيذي جون كارول ومدير التصوير كولين كروفورد، وقتٌ طويل عند وقوع أحداث الحادي عشر من سبتمبر.

الفصل الثالث

بناء الواقع

> تحظى القوة الهائلة للصورة الفوتوغرافية دومًا بمساندة لفظية كبيرة، لكنْ لا يدور كثيرًا نقاشٌ عامٌّ حول القدرات والأخطار الضخمة للصحافة البصرية؛ فتؤكد الضجةُ التي حدثت حول صور «مقاتلين غير شرعيين» منتمين إلى طالبان قُبِض عليهم (أو أنهم كانوا «أسرى حرب») ... كم هو ضروريٌّ توضيح السياقِ والمعنى المحيطَيْن بالصور. (جاكوبسون، ٢٠٠٢، ص٤)

لأكثر من قرن من الزمن، سعت الصحافة السائدة في أمريكا الشمالية وراء «الحقيقة» من خلال تطبيق مفاهيم «الدقة» و«الموضوعية» (ألتشول ١٩٨٤، جانز ١٩٨٠، مكشيسني ٢٠٠٤، بارينتي ١٩٨٦، شيلر ١٩٧٩، شدسون ٢٠٠٣، سيجال ١٩٧٣، سيجلمان ١٩٧٣، توكمن ١٩٧٢). إلا أن وسائل الإعلام السائدة لم تُلزِم السوقَ بـ «الحقيقة». يقول بيتر إسيك، الذي التقط صورًا لمطبوعات كثيرة، ومنها مجلة ناشونال جيوجرافيك، وصحيفة سيتي صن (صحيفة للأمريكيين من أصلٍ أفريقيٍّ تَصْدُر في بروكلين):

> كنتُ أشعر دومًا في السيتي صن بأن الكثير من المحررين ينظرون إلى الأشياء على أنها إما صواب وإما خطأ، وحاولوا جعلي أفكِّر مثلهم على هذا النحو، وكنتُ أقاوِم هذا دومًا، بقولي لهم في الأساس إن هذا لا يعني شيئًا لي في إطار ثقافتي [الأمريكية البيضاء]. فإذا كنتَ نشأتَ فتًى أسودَ في ديترويت، وأصبحتَ ترى العالَمَ بعينين معيَّنَتَيْن، فإن أسلوبَ نظرِ سيتي صن للأمور سيبدو مثل الحقيقة. بل إن الصن لديها شعار يقول: «نقول الحقيقة في وجه القوة.» لكنني، كلما فكَّرْتُ في الأمر، زاد إدراكي بأنني لا أعرف ما هي الحقيقة. نظرتُ

> إليها بقدرٍ أكبر على أنها وجهة نظر السود، أو وجهة النظر المفتقدة غالبًا من الحوار العام. (إسيك، ١٩٩١)

يشكِّك إسيك في المفهوم المطلَق للحقيقة، ويشير بدلًا من ذلك إلى إسهام القيم التاريخية والاجتماعية/الثقافية في «الحقيقة/المعرفة» في مجتمع معين؛ فطبيعة الوجود الإنساني ذاتها داخلَ واقعٍ مبنيٍّ على نحوٍ اجتماعي معين تفرض أفكارًا ومفاهيم؛ فتحدِّد فعليًّا طريقةَ تنظيم العالم وإدراكه.

تسهم وسائل الإعلام الإخبارية في واقع أي مجتمع بقدر ما تعكس هذا الواقع. يفترض الباحثون (سنو، ١٩٨٣، وتوكمن، ١٩٧٨) أن إنتاجَ وفهمَ الأخبار يُبْنَيَان داخل الأُطُر التي تجعل هذه الأخبار ذات معنًى، ويُقال إن هذه الأُطُر خاصة بكل ثقافة؛ فما يكون له معنًى لصحيفة ذي نيويورك تايمز وقرائها، قد لا يكون كذلك لصحيفة جلف نيوز في الإمارات العربية المتحدة وقرَّائها. لا يعني هذا بالضرورة وجود جمهور سلبي يتقبَّل دون نقدِ أيِّ شيء تقدِّمه وسائلُ الإعلام الإخبارية، بل إن الطريقة التي تصوغ بها وسائل الإعلام الإخبارية «منتجاتها الإخبارية» لا تسهم فقط في البناء الاجتماعي للواقع، ولكنها تتأثَّر أيضًا بما يدرك مستهلكو الأخبار داخلَ هذا «الواقع» أنه مهم؛ لهذا السبب، تُجرِي وسائلُ الإعلام الإخبارية مرارًا استبياناتٍ للقراء/المشاهدين، متطلِّعةً إلى تطوير استراتيجياتٍ لصياغة المنتج الإخباري حتى تجعله جذَّابًا للمستهلكين.

مع ذلك، في الوقت نفسه، يُبنَى «واقع» هؤلاء المستهلكين، على الأقل جزئيًّا، على أساس الطريقة التي صاغت بها وسائلُ الإعلام الإخبارية المعلومات. «يعمل المراسلون داخل شبكة، هي أداة تنظيمية استراتيجية من أجل الاستفادة من المصادر الإخبارية على أفضل نحوٍ ممكن» (فان دييك، ١٩٨٨، ص٨). في الولايات المتحدة، تستخدم هذه «الشبكة» استراتيجيات مثل: تصنيف الأحداث الإخبارية، وتحديد الأهمية الإخبارية، والالتزام بمفهوم «الموضوعية». بالإضافة إلى ذلك، تسمح شبكة الاستراتيجيات هذه للصحفيين، ومنهم الصحفيون المصوِّرون بأن «يركِّزوا» على أجزاء صغيرة من «صورةٍ» أكبر كثيرًا (أم تراها تجبرهم على ذلك؟)، بينما يضيِّق المحررون والمصممون بؤرةَ التركيز بقدرٍ أكبر عن طريق تحرير الكلمات، وانتقاء (أو استبعاد) الصور وعمليات التصميم/التخطيط.

بالإضافة إلى ذلك، يطبِّق معظم الإصدارات الإخبارية السائدة في الولايات المتحدة نظامَ تسلسُلٍ هرميٍّ في صنع القرار؛ فيحدِّد كبارُ المحررين الطريقةَ التي تستطيع

بها الإصداراتُ جذْبَ القراء «المناسبين» على نحوٍ أفضل. وفي المقابل، يتأثَّر المحررون بأيديولوجياتهم، وطبقاتهم الاجتماعية، وربما بالعمر والعِرْق وحتى النوع (كاوفمان، ١٩٩١).

> الأنظمة والأشخاص الموجودون داخل هذه الأنظمة مسئولون بالكامل عن تشكيل الواقع في الصور الفوتوغرافية، أكثر من الموضوعات أنفسها؛ على سبيل المثال: إذا كان محررٌ ما مهتمًّا بموضوعٍ معين، فسيروِّج له، وإذا كان مديرَ تحرير، فإنه سيستطيع الترويجَ للموضوع بقدرٍ أكبر. (بنزاكين، ١٩٩١)

تعاني وجهاتُ نظر السيدات أو الأقليات، أو واقع كلٍّ منهما، في هذا الشكل الإداري الهرمي؛ نظرًا لقلة التنوُّع بين كبار المحررين. «عندما تنظر إلى الوظائف العليا، تجد أن هؤلاء الذين يتخذون القرارات الفعليةَ في مجال الصحافة رجالٌ لا نساء، ومعظمهم من البيض، وليسوا من السود أو ذوي الأصول اللاتينية» (تشابنيك (رئيس وكالة بلاك ستار للصور، ١٩٦٤–١٩٩١)، ١٩٩١). يمكننا أن نضيف أيضًا أن معظم كبار المحررين يتمتعون بمكانةِ أصحاب الدخل الأوسط الأعلى أو الدخل المرتفع، وأن الكثيرين منهم تعلَّموا في مدارس وجامعات نخبوية.

في النهاية تصبح الأُطُر التي استخدمَتْها وسائلُ الإعلام الإخبارية في «الإخبار» عن «الواقع» «مسلَّمًا بها» من كلٍّ من المتخصصين في مجال الإعلام، وقرَّاء/مُشاهِدِي وسائل الإعلام. وتؤثِّر «البنية» المُستخدمة في صياغة الأخبار في «محتوى» الأخبار؛ ومن ثَمَّ فهي تسهم في بناء اجتماعي للواقع.

يقدِّم لنا عِلْمُ الرموز (السيميوطيقا) — بوصفه دراسةَ الرموز (الدَّوالِّ)، ومعانيها، وطريقة ارتباطها بالمفاهيم (المدلولات) التي تشير إليها — طريقةً جديدةً لتحليل طريقة إنتاج الصور الإخبارية وفهمها. من هذا المنظور، تكون العلاقة بين الرمز والمفهوم تعسفيةً ومكتسبةً؛ ومن ثَمَّ تكون خاصةً بكل مجتمع.

على سبيل المثال: تصف جوسلين بنزاكين، المالكة والمؤسسة لشركة جيه بي بيكتشرز — وهي وكالة سابقة للصور الإخبارية في نيويورك — معاييرَها في التحرير، فتقول:

> أحرِّر واضعةً في ذهني المعاييرَ الجمالية، ولكني أحاول أيضًا أن تكون لديَّ رسالةٌ، خاصةً في إطار معنى القصة؛ على سبيل المثال: مع ديفيد ديوك [القائد السابق للكو كلوكس كلان، والمرشَّح الرئاسي السابق]، سأحاول البحثَ عن

> تعبيرٍ أو شيءٍ يكشف خلفيته، أو إذا كان ثمة مؤيدٌ في الخلفية يمتلك صليبًا معقوفًا، وسأحاول إدخالَ هذا في القصة إذا كان صغيرًا، لمجرد تقديم معلومات؛ حتى نعرف مَن هو بمجرد النظر إلى الصورة. (بنزاكين، ١٩٩١)

في هذا المثال، نجد عنصرًا بصريًّا، وهو الصليب المعقوف، يؤدِّي دورَ الرمز داخل الصورة الفوتوغرافية (ويُشار إليه أيضًا بمصطلح «العلامة» في علم الرموز). من المفترض أن المفهوم هو النازية، وربما أبعد من هذا؛ العنصرية. النقطة المهمة هنا أن العلاقة بين الرمز، الصليب المعقوف، وبين مفهومَي النازية والعنصرية؛ هي علاقة «تعسُّفية» تمامًا. تعتمد العلاقة بالكامل على الارتباط المكتسَب بين الرمز والمفهوم، ويجب أن يكون الارتباط هو نفسه لدى كلٍّ من المصوِّر/المحرِّر والمُشاهِد؛ فمثلًا: إذا عرضنا الصورةَ نفسها على شخصٍ يعيش في بعض أجزاء من قارة آسيا، فلن تكون الصورةُ فقط بلا معنًى؛ لأنه لا يعرف مَن هو ديفيد ديوك، ولكنها قد تتَّخِذ معنًى مختلفًا تمامًا في الواقع، لكون الصليب المعقوف رمزًا مقدَّسًا في الهندوسية؛ فالصليب المعقوف ليس هو ما يحتوي على المعنى، ولكن علاقته المكتسبة بالنازية/العنصرية، أو بوصفه رمزًا مقدسًا.

يحدِّد بيرجر (١٩٨٢) ثلاثَ نقاط مهمة متضمَّنة في مثال ديفيد ديوك: الأولى، أن كلًّا من المصور/محرِّر الصور والجمهور يعرف العلاقةَ المكتسبَة بين الرمز (الصليب المعقوف) والمفهوم (النازية)؛ فالمصوِّر والجمهور يتشاركان في الإطار المرجعي نفسه. والثانية، أن كلًّا من المنتج والجمهور يعلم أعراف الوسط (الفوتوغرافي)؛ ومن ثَمَّ العلاقة بين الصورة (الرمز + المفهوم) وبين الموضوع (ديفيد ديوك)؛ فمن المفترض أن مَن يشاهد الصورة يدرك أن الصور تفسِّر الأشياءَ الثلاثيةَ الأبعاد على أنها ثنائيةُ الأبعاد، وأن العنصرين الأساسيين (الصليب المعقوف وديفيد ديوك) يرتبطان ارتباطًا إيجابيًّا من خلال وضعهما متجاوِرَيْن داخل هذا التكوين.[١]

أخيرًا، وربما الأهم من هذا كله «حقيقة أن الناس بوجهٍ عامٍّ لا يدركون، عن وعي، القواعدَ والرموزَ، ولا يمكنهم الإفصاح عنها، على الرغم من استجابتهم لها» (بيرجر، ١٩٨٢، ص٢٢).

يؤكِّد بيرجر ولوكمان (١٩٦٦) أن «المعرفة» و«الواقع» نتاج المجتمع، لكن الأكثر من هذا أن إنتاجهما لا يكون أبدًا أمرًا واقعًا، وإنما يكون عملية مستمرة. «المعنى» ليس شيئًا يمكن تحديده بدقة؛ فهو أشبه بالضوء الذي «يومض باستمرارٍ». «تشبه قراءةُ نصٍّ ما (ومن ذلك النصوص المرئية، مثل الصور) تَتَبُّعَ عملية الوميض المستمر

هذه أكثر ممَّا تشبه عدَّ خرزِ القلادة» (إيجلتون، ١٩٨٣، ص١٢٨). واللغةُ (ومن ذلك اللغة البصرية) هي آلية زمنية؛ ومن ثَمَّ، توجد علاقة معقدة بين الرموز الموجودة في الماضي والحاضر والمستقبل. «كلُّ علامة (كلمة أو صورة ... إلخ) في سلسلة المعنى تُشطَب أو تُسْتَشَف باستخدام كل العلامات الأخرى ... وهكذا لا تكون أي علامة على الإطلاق «نقية» أو «كاملة» المعنى» (إيجلتون، ١٩٨٣، ص١٢٨). بالإضافة إلى ذلك، نظرًا لإمكانية إعادة إنتاج العلامة طوال الوقت، لا يكون المعنى متطابقًا أبدًا. تُنتَج العلاماتُ دومًا وفقًا للسياق، ولا توجد سياقات متماثِلة أبدًا؛ ومن ثَمَّ فإن المعاني التي تنشأ عن العلامة نفسها لا تكون متشابهةً تمامًا على الإطلاق.

تتحدَّث مديرةُ التحرير المساعدة، (انظر شكل ٣-١) محررة الصور السابقة، كارولين لي (وهي سيدة بيضاء)، عن صورةٍ نُشِرت في صحيفة ذي نيويورك تايمز في قسم «المعيشة»، لتعطي مثالًا لمراوَغة المعنى في الصور:

> كنا نُعِدُّ فقرةً عن ماريلو ويتني في سباق كنتاكي ديربي للخيل، وحينما كان المدير الفني ينظم الـ ... صفحة، جاء إليَّ وقال: «يجب أن تنظري إلى هذه الصورة وتقدِّميها إلى الصفحة الأولى.» نظرتُ إلى الصورة وجُنَّ جنوني. كانت تظهر فيها [ويتني] بشعرها الأصفر الأشيب القصير المنسدل وبرداءٍ وقورٍ مع خادمتها السوداء، تستعرض فستانَيْن منفوشَي الأكمام على ذراعها، سترتدي أحدهما في حفل ديربي، وخلفها توجد صورة لها على الحائط وهي شابة بارعة الجمال. كانت [الصورة] مذهلة للغاية، وتقول الكثير عن أسلوب الحياة الذي لا يزال موجودًا في ريف مدينة بلو جراس؛ لذلك، قدَّمْتُ الصورة إلى مسئولي الصفحة الأولى، واختاروا نشرها في الصفحة الأولى، وخرجت محررة قسم «المعيشة»، وهي امرأة بيضاء، وقالت: «أظن أن هذا بَشِع، سيظن الناس أننا نؤيِّد أسلوبَ حياةِ فترةِ ما قبل الحرب الأهلية إذا وضعنا هذه الصورةَ في الصفحة الأولى»، ولكننا رأينا أنها تعرض شيئًا لا يزال موجودًا ...
>
> كان المصوِّر (وهو رجل أمريكي من أصل أفريقي) خارجَ البلدة، ولم يكن من الممكن إشراكه في المناقشة؛ لذلك نقلنا الصورةَ إلى الداخل. في النهاية، وضعنا في الخارج صورةَ لويتني وهي تجلس في فناء منزلها مع سائس أسود، مُمسِكةً بلجام حصانها، وهي صورة أعتقد أنها لم تكن بمثل جاذبية الصورة الأولى، كانت لها الرسالة نفسها، لكنها أكثر غموضًا فحسب.



شكل ٣-١: ماريلو ويتني وجلاديس هاردين، على اليسار تستعرضان فساتين الحفلات. صورة لجيم ويلسون، من صحيفة ذي نيويورك تايمز، حقوق الطبع: ١٩٨٧، ذي نيويورك تايمز، المحدودة. كل الحقوق محفوظة. استُخدِمت بإذنٍ، ومحمية بقوانين حقوق الطبع للولايات المتحدة. يُحظَر طبع الصورة أو نسخها أو إعادة توزيعها أو إعادة إرسالها دون إذنٍ كتابيٍّ صريح.

عندما عاد المصور، أخبرته قليلًا عن الجدل، دون أن أخبره بمَنْ أيَّدَ أيًّا من الجانبين، وسألته عمَّا دفعه لالتقاط هذه الصورة. أخبرني عن يومه

> هناك بوصفه ضيفًا على ماريلو ويتني، وبينما كان يتناول الغداء ويشاهد كلَّ الخدم السُّود يؤدُّون عملهم، سمعها تقول: «لا أعرف حقًّا كيف سأستعِدُّ لهذا الحفل؛ فأمامي عملٌ كثير، ويجب إعداد كل هذا الطعام.» ثم أخذَتْه إلى المطبخ، وكانت فيه ست نساء سوداوات يؤدين الطبخ كله، وقال إنه لم يكن ثمة سبيلٌ لتصوير هذا، حتى جاءت هذه المرأة السوداء لتعرض عليها هذين الفستانَيْن. (لي، ١٩٩١)

يُظهِر تحليلُ هذه الصورة والجدل الذي دار قبل نشرها صعوبات استخدامِ قواعد صارمة وسريعة في تفسير المعاني الموجودة داخل الصور. بدايةً، نستطيع الإشارة إلى الطبيعة الوقتية للواقع؛ فكما يظهر من النقاش السابق للنشر، كان البعض يعتقد أن الجمهور سيقرأ هذه الصورة على أنها إنكار لسيادة البيض المستمرة في مجتمعات جنوبية معينة؛ بينما شعر آخَرون أن الجمهور سيفسِّر الصورة على أنها تأييد لأسلوب الحياة الجنوبي القديم، ولهذا السبب لم تُستخدَم في الصفحة الأمامية. لو كانت هذه الصورة نفسها التُقِطت منذ ٥٠ سنة، فمن غير المؤكد أن نقاشًا مثل هذا كان سيحدث. وربما كانت الصورة ستظهر، أو لن تظهر، في الصفحة الأمامية بسبب اعتبارات أخرى، والأرجح أن الحساسية تجاه اعتبارات الأمريكيين من أصل أفريقي لم تكن لتشكِّل جزءًا من العملية التشاوُرية.

يؤثِّر سياقُ صحيفة ذي نيويورك تايمز نفسه أيضًا في الواقع الذي بَنَتْه في النهاية صورة ويتني؛ فلو أن هذه الصورة نفسها ظهرَتْ في صحيفةٍ تروِّج لتميُّز البيض، لَتغيَّرَ المعنى بلا شك.

اشترَكَ أطراف النقاش، المؤيدون لنشر الصورة في الصفحة الأمامية والمعارضون، في نقاشٍ كان الرمز فيه هو إمساك سيدة سوداء الفساتين، وكان المفهوم هو العبودية؛ ومن ثَمَّ فإن الرسالة هي استمرارُ نظام سيادة البيض وعبودية السود.

مع ذلك، من الممكن استنباط معانٍ أخرى من هذه الصورة؛ على سبيل المثال: ربما كان المصوِّر الأمريكي من أصل أفريقي الذي التقَطَ هذه الصورة يحاول توصيلَ استمرارِ نظام القمع الذي يحصل فيه الأقوياء على الفضل على عمل الآخرين، أو ربما كان يحاوِلُ إظهارَ اعتماد هذه السيدة الجنوبية البيضاء على الأمريكيين من أصل أفريقي.

أخذ الباحث الفرنسي رولان بارت (١٩٧٢) النقاشَ حول العلاقة بين الرموز والمفاهيم إلى خطوةٍ أبعدَ من هذا؛ فهو يعتقد أن هذه العلاقات، وإن كانت تعسُّفيةً، تُعتبَر طبيعيةً، ويطلق على عملية التطبيع «الخرافة».[٢]

ويقدِّم تحليلَ الخرافة الذي نشرته صحيفة ذي نيويورك تايمز في ١٩ من مارس عام ١٩٩٢ في صفحتها الأمامية (انظر شكل ٣-٢)؛ مثالًا للطريقة التي تربط بها وسائلُ الإعلام الإخبارية الرموزَ بالمفاهيم، والتي ربما يفهمها مستهلكو الأخبار.

تركِّز النيويورك تايمز، مثل معظم الصحف، كثيرًا على محتويات صفحتها الأمامية. في عام ١٩٩٢، كان محرر الأخبار، بيل بوردرز، هو الشخص المسئول عن التجميع اليومي لصفحة التايمز الأمامية، وقد قال: «أهتمُّ بالصفحة الأمامية أكثرَ من أي شيءٍ آخَر … فالواضحُ أنها هي واجهة الصحيفة» (بوردرز، ١٩٩٢). بالإضافة إلى بوردرز، لعب محررو الصور في الأقسام المختلفة دورًا مهمًّا، مع محرري الأقسام، بتحديد أي الصور تُقدَّم لتُنشَر في الصفحة الأمامية.

رُفِعت هذه الاقتراحاتُ إلى محرِّر الصور وإلى كبار محرري الكلمات عبر مناقشات ودية، وعلى نحوٍ رسمي عبر قائمةٍ بالأخبار والصور التي أَعَدَّها كلُّ قسم، سُمِّيت «قائمة الظهيرة».

بعدما حصل كبار المحررين على فرصةٍ لمراجعة قائمة الظهيرة، التقوا محررَ الأخبار في الساعة ١٢:٤٥ من أجل مناقشة خيارات الصفحة الأمامية في اليوم التالي، مع تركيزٍ خاص على التصوير. «كان جزءٌ من فكرة اجتماع الساعة ١٢:٤٥ هو توقُّع ما نحتاج إليه للصفحة الأمامية قبل وصولنا إلى نهاية اليوم» (بوردرز، ١٩٩٢).

جُمِع المزيد من المعلومات عن الأخبار والصور في اجتماع «التحويل» في الساعة الثالثة؛ ففي أثناء هذا الاجتماع حوَّلَ مسئولو التخطيط في فترة النهار كلَّ شيء إلى المسئولين عن الإنتاج في فترة الليل.

استمرَّ محررُ الصور في تخصيصِ وقتٍ للصفحة الأمامية طوالَ فترةِ ما بعد الظهيرة، مراكمًا الصورَ حتى ركَّبها في النهاية على لوح مغناطيسي من أجل عرضها في اجتماع الصفحة الأولى في الساعة ٤:٤٥. حضر هذا الاجتماعَ كبارُ محرري الكلمات، ومحرر الرسومات، ومحرر الصور، ورأس هذا الاجتماعَ رئيسُ التحرير التنفيذي ماكس فرانكل. اختارَت اللجنةُ الأخبارَ والصورَ أثناء هذا الاجتماع، لكن كان كلُّ محتوى الصفحة الأمامية متوقِّفًا على موافَقة رئيس التحرير التنفيذي.



"All the News That's Fit to Print"

The New York Times

Late Edition

New York: Today, 3-6 inches of snow, then sleet, rain. High 35. Tonight, rain then flurries. Low 32. Tomorrow, clearing. High 42. Yesterday, high 45, low 31. Details are on page D22.

VOL.CXLI . . . No. 48,910 — Copyright © 1992 The New York Times — NEW YORK, THURSDAY, MARCH 19, 1992 — 50 CENTS

SOUTH AFRICAN WHITES RATIFY DE KLERK'S MOVE TO NEGOTIATE WITH BLACKS ON A NEW ORDER

THE VOTE IS 2 TO 1

Big Turnout 'Closed the Book' on Apartheid, Joyful Leader Says

By CHRISTOPHER S. WREN

South African blacks celebrating the white electorate's approval of negotiating an end to white rule.

President F. W. de Klerk, with his wife, Marika, announcing results.

Clinton Taking The Campaign To Tsongas Turf

Paul E. Tsongas addressing an audience yesterday in Hartford.

Connecticut Is Looming as Vital Battleground

By KIRK JOHNSON

Continued on Page A18, Column 3

PENTAGON CHARTS MILITARY OPTIONS FOR BOMBING IRAQ

BUSH SAID TO WEIGH MOVE

Officials Suggest President Is Likely to Use Force Unless Baghdad Yields on Arms

By PATRICK E. TYLER with ERIC SCHMITT

Special to The New York Times

WASHINGTON, March 18 — The Pentagon has given President Bush a ...

Continued on Page A15, Column 1

ISRAEL SHIFTS WAY OF PICKING PREMIER

Direct Vote Will Begin in '96 in Move to Enhance Office

By CLYDE HABERMAN

Special to The New York Times

JERUSALEM, March 18 — Parliament voted today to approve what some Israeli experts view as a historic change in the country's electoral system by passing a law providing for direct election of the Prime Minister.

The change would take effect in elections that are to be held in 1996, and will not be in place for national elections scheduled for June 23.

A Mixed System

Stronger Leader Seen

Continued on Page A12, Column 5

F.A.A. Warns Port Authority On Transit Links to Airports

By JACQUES STEINBERG

The Federal Aviation Administration is threatening to block plans to build mass-transit links to the metropolitan region's three main airports unless the Port Authority of New York and New Jersey abandons efforts to strengthen jet-noise restrictions at the airports.

A Passenger Tax

Continued on Page B4, Column 5

Biggest Maker of Breast Implants Is Said to Be Abandoning Market

By PHILIP J. HILTS

Special to The New York Times

WASHINGTON, March 18 — After months of criticism, the leading maker of silicone gel breast implants, the Dow Corning Corporation, has decided to bow out of the implant business, Government officials said today.

Most Have No Complaints

Continued on Page B11, Column 3

On Further Review, Instant Replay Dies

SportsThursday, page B13.

INSIDE

Japan Cuts Car Export Quota

Transit Union Rejects Pact

They Done It

The State of the Projects

Banks Taking a Plaza Stake

Fashion from Silicon Valley

شكل ٣-٢: نيويورك تايمز، ١٩ مارس ١٩٩٢. حقوق الطبع: ١٩٩٢، ذي نيويورك تايمز المحدودة، كل الحقوق محفوظة. استُخدِمت بإذنٍ، ومحمية بموجب قوانين حقوق الطبع للولايات المتحدة. تُحظَر طباعةُ هذه المادة أو نسخها أو إعادة توزيعها أو إعادة إرسالها دون إذنٍ كتابي صريح.

بعد ذلك رتَّبَ محرر الأخبار الصفحةَ الأمامية، وأُتِيحت كلُّ الأخبار والصور التي لم تُستخدَم في الصفحة الأمامية للأقسام الإخبارية الفردية الأخرى.

عادةً، تزخر الصفحةُ الأمامية في صحيفة ذي نيويورك تايمز بالأخبار الوطنية والعالمية على حساب الأخبار المحلية وأخبار العاصمة. وعلى الرغم من سيادة الأخبار الوطنية والعالمية، فإن أخبار صفحة التايمز الأمامية في عام ١٩٩٢ كانت كتابتها تقتصر تقريبًا على كُتَّاب الصحيفة، أو كان يكتبها الكُتَّاب «خصوصًا لصحيفة ذي نيويورك تايمز». ولا يمكننا أن نقول الأمرَ نفسَه عن صور الصفحة الأمامية.

نادرًا ما أرسلَت التايمز مصورين يعملون لديها في مهام خارج البلاد. ترفض التايمز فعل هذا لأسباب عدة؛ منها: ضغطُ العمل الزائد الذي سيقع على باقي أعضاء فريق التصوير في الصحيفة الصغير نسبيًّا، والنفقاتُ المطلوبة (لا سيما أنَّ الصحيفة تدفع بالفعل إلى وكالات الأنباء مقابل الصور التي ربما تكرِّر ما يلتقطه مصور الصحيفة)، وازدراءُ كثيرٍ من الكُتَّاب في الصحيفة العملَ مباشَرةً مع المصورين (لي، ١٩٩١).

كتب الخبرَ الرئيسي المعنون ب «بِيض جنوب أفريقيا يُقِرُّون خطوةَ دي كليرك للتفاوُض مع السُّود على نظام جديد» في عدد ١٩ مارس ١٩٩٢، كريستوفر إس رين «خصوصًا لصحيفة ذي نيويورك تايمز». وجاءت الصورتان المصاحبتان للخبر من وكالات الأنباء (واحدة من وكالة فرانس برس، وواحدة من رويترز). استأجرَتْ صحيفةُ التايمز أيضًا مصوِّرًا مستقلًّا في مدينة كيب تاون، لكن جميع المحررين قرَّروا أن صور وكالات الأنباء كانت أفضل.

كان الاستفتاء الذي أُجرِي في جنوب أفريقيا حدثًا مخططًا له، وكان المحررون في التايمز يعلمون مسبقًا أنه سيُنشَر في الصفحة الأمامية، ومع ذلك جاء قرار نشر صورتين في الصفحة الأمامية (انظر شكل ٣-٢) من جنوب أفريقيا في اجتماع الصفحة الأولى.

> قرَّرنا في اجتماع الصفحة الأولى ... أن هذا الخبر [إقرار سياسة دي كليرك المناهضة للفصل العنصري] يستحقُّ صورتين في الصفحة الأمامية. وكان الخبر يحتاج إلى صورتين لأن إحداهما كانت صورة للمستفيدين السُّود من التصويت، لكن الأخرى كانت للرجل الذي خطَّطَ للأمر؛ لذلك يبرِّر هذا استخدامَ كلتيهما. (بوردرز، ١٩٩٢)

يقول بوردرز إنه على الرغم من وجود العديد من الاختيارات في الصور القادمة من جنوب أفريقيا، فإن صورة الاحتفال كانت بوضوحٍ هي الأفضل. ومع ذلك، كانت ثمة ثلاث صور مؤثِّرة لدي كليرك لنختار منها، وقد اختار صورةَ دي كليرك التي نشرتها التايمز

رئيسُ التحرير التنفيذي ماكس فرانكل، وعقَّبَ قائلًا: «لم تكن في الحقيقة أفضلَ صورة أعجبَتْني، لكن الصورة التي اخترتها كان يصعب قصها، فسار الأمر على هذا النحو» (بوردرز، ١٩٩٢).

في وصفه للمعايير المستخدمة في اختيار إحدى الصور، لا يحدِّد بوردرز فقط فهمه الفروق بين أدوات التوصيل النصية والبصرية، لكنه يكشف أيضًا عن الطريقة التي تلعب بها الرؤى الثقافية دورًا في صنع القرار في وسائل الإعلام الإخبارية.

> لدى بوسل [محرِّر الصور] معاييرُ فنيةٌ [لتفضيل صورة على غيرها]، أما أنا فليس لديَّ هذه المعاييرُ الفنية، أو على الأقل، بوسل سيخبرك أنها ليسَتْ موجودةً لديَّ، لكنني أعتقد أنها توجد لديَّ. إلا أن «صورة الاحتفال» هذه رائعةٌ؛ فهي تعبِّر عن كل شيء؛ فهي تُظهِر أناسًا سُودًا مبتهجين، ولافتةً تقول: «صوِّتوا للجميع» وهذا ما حدث.
>
> والآن أين يمكن لبوسل أن يستخدم الجماليات معيارًا له، أفترض أولًا أن الصورة لا بد أن تكون رائعة، وثانيًا لا بد لها أن تسرد قصة؛ ولهذا أردنا وضع دي كليرك في الصفحة الأمامية أيضًا؛ لأن هذا لم يكن مجرد شيء فعله هؤلاء الناس. الحقيقة أنهم لم يفعلوه، وإنما فُعِل لهم، والشخص الذي فعله هو [دي كليرك]. يُنسَب هذا الإنجاز بأكمله في جنوب أفريقيا إليه — فهو نتاج عمل رجل واحد — وكان الأمر سيبدو غريبًا للغاية لو لم نضع صورة دي كليرك على الصفحة الأمامية. (بوردرز، ١٩٩٢)

لا يذكر بوردرز أبدًا سنوات التظاهُر السياسي بخطورةٍ كبيرةٍ من العِرْقية ذات الأغلبية في جنوب أفريقيا؛[٣] فهو لا يشير إلى مانديلا أو توتو أو المؤتمر الوطني الأفريقي أو العقوبات الدولية، وإنما ينسب الفضلَ الكامل للرئيس الأبيض.

نُشِرت صورتا استفتاءِ جنوب أفريقيا في الصفحة الأمامية لعدد ١٩ مارس ١٩٩٢ كلتاهما في النصف العلوي من الصفحة؛ إذ وُضِعت صورة التظاهرة فوق صورة دي كليرك مباشَرةً، وكانت أكبر من صورته بقدر قليل.

كُتِب عنوان على أربعة أعمدة «بِيضُ جنوب أفريقيا يُقِرُّون خطوةَ دي كليرك للتفاوُض مع السُّود على نظامٍ جديدٍ» مباشَرةً فوق صورة التظاهر التي طُبِعت على ثلاثة أعمدة، وكذلك فوق العنوان الفرعي للخبر الذي كُتب على مساحة عمود واحد «نتيجة التصويت ٢ مقابل ١: إقبال كبير «أُغلِق ملف» الفصل العنصري، على حد قول الزعيم المبتهج».

شرح بوردرز بوضوح المفاهيم التي اهتمت بها صحيفة ذي نيويورك تايمز حينما نشرت نتائج الاستفتاء في جنوب أفريقيا: إظهار سعادة المستفيدين السُّود؛ وإظهار الفِطْنة السياسية للبطل الأبيض. أدَّتْ كلُّ صورة على نحوٍ رائعٍ دورَها في الرمز للمفهوم الملائم لها (انظر شكل ٣-٣).

عبَّرَتْ صورةُ التظاهرة تمامًا عن سياق الأحداث من خلال لافتة «التصويت للجميع» واقتصارها على المتظاهرين غير البِيض. وتعطي الوجوهُ المبتسمة المُشاهِد على الفور شعورًا بالمزاج العام، ويشير العدد الكبير من الناس في إطار الصورة إلى حجم التظاهرة.

في الوقت نفسه تعطي صورة «الجماهير» هذه انطباعًا بالهُوِيَّة الجماعية بدلًا من الهُوِيَّة الفردية. كما يوحي ارتفاع الكاميرا بانقياد الجماعة لسلطةٍ أكبر.

تتعارض هذه السمات بوضوحٍ مع سمات صورة دي كليرك. يوجد أفراد آخَرون يقفون خلف دي كليرك، لكن استخدام المصور عدسةً أطول وما نتَجَ عن هذا من تضييق عُمْق المجال يُظهِرانهم إلى حدٍّ ما أقلَّ وضوحًا؛ فيبرز دي كليرك في المجموعة. بالإضافة إلى ذلك، فإن زاوية الكاميرا موجهة إلى الأعلى قليلًا، مما يعطي دي كليرك مظهرَ السلطة، ويدعم هذا زيُّه الرسمي ومجموعة الميكروفونات الموجودة أمامه.

يمكن تفسير المجال المحدود لزوايا الكاميرا في صورة دي كليرك بتحكُّم الحكومة في وصول وسائل الإعلام، كما يسهل تصوير المجموعات الكبيرة بقدرٍ أكبر من زاوية كاميرا أكثر ارتفاعًا. بالمثل، من الواضح أن دي كليرك يرتدي زيًّا رسميًّا من أجل المناسبة؛ أما المتظاهرون فلا. ومع ذلك، يتخذ المصورون الذين يعملون في الميدان قراراتٍ بشأن نوع العدسة، وعمق المجال، ولحظة التعرض، والتأطير ... إلخ. يدرك المصورون المفاهيمَ التي ينبغي عليهم توصيلها بصريًّا (روزينبلوم، ١٩٧٩)، وأنواع الصور التي يحتمل أن يختارها محرِّرون مثل بوردرز وفرانكل.

تُمثَّل المفاهيم بقدرٍ أكبر بالكلمات التي تصاحب الصورَ، والأسلوبُ الأكثر شيوعًا لاقتران الكلمات بالصور يكون عبر التعليقات عليها. «نحن (ذي نيويورك تايمز) نربط بين الصورة والخبر من خلال التعليقات، دومًا» (لي، ١٩٩١).

في صحيفة ذي نيويورك تايمز، يكتب كُتَّاب التعليقات هذه التعليقات، ويعمل هذا على تحسين الجودة العامة لهذه التعليقات من منظور فني، ولكنه، في الوقت نفسه على الأرجح، يغيِّر الواقعَ كما عاشه المصور. ويقدِّم التعليق الذي صاحَبَ صورةَ التظاهرة مثالًا جيدًا لذلك.

العلامة

صورة احتفال مؤيدي
المؤتمر الوطني الأفريقي

المدلول

تمرير استفتاء الحق في
التصويت في جنوب أفريقيا

الدالَّة

صورة

شكل ٣-٣: تحليل بارت للرموز في المرحلة الأولى.

يقول التعليق الأصلي الذي أُرسِل عبر وكالة الأنباء «مؤيدو المؤتمر الوطني الأفريقي يحتفلون في ١٨ مارس بتمرير الاستفتاء الذي اقتصر على البيض. سيستلزم التفويض مشارَكةَ حكومة جنوب أفريقيا السلطة مع الأغلبية السوداء». أما التعليق الذي طبعته صحيفة ذي نيويورك تايمز فكان يقول: «السُّود في جنوب أفريقيا يحتفلون بموافقة الناخبين البِيض على التفاوُض لإنهاء حكم البيض.»

تغيَّرَ المعنى المتضمَّن في التعليق الأصلي بطرق عدة؛ أولًا: من خلال الفشل في تعريف المتظاهرين بأنهم من مؤيدي المؤتمر الوطني الأفريقي، ألغَتْ صحيفة ذي نيويورك تايمز تاريخًا من النشاط السياسي الذي خاضَتْه الأغلبية السوداء، وبدلًا من ذلك، أكَّدت رأْيَ بوردرز بأن هؤلاء هم المستفيدون من عملٍ حقَّقَه شخصٌ آخَر (دي كليرك والناخبون البيض).

ثانيًا: يقول التعليق الأصلي إن «التفويض «سيستلزم» [التشديد من عندي] مشاركةَ حكومة جنوب أفريقيا السلطة». تمكِّن هذه العبارة الأغلبية السوداء، ولا توحي بأن لدى الحكومة خيارًا، أو بأنها ستشارك السلطة برضًى؛ وإنما تقول صراحةً إن حكومةَ البِيضِ ستكون مُطالَبةً بمشاركة السلطة.

أما تعليق ذي تايمز فيقول: «السُّود في جنوب أفريقيا يحتفلون بموافقة الناخبين البِيض على التفاوض لإنهاء حكم البِيض.» يسلب هذا التعليقُ القوةَ من الأغلبية السوداء، فهو يشير إلى أن المتظاهرين السُّود تُركوا ليحتفلوا بقرارٍ اتخذه الناخبون البِيض المستنيرون؛ ومن ثَمَّ فإن السُّودَ ضعافٌ يعتمدون على موافقة البيض.

أخيرًا: يقول تعليق وكالة الأنباء: «سيستلزم القرار مشارَكةَ حكومة جنوب أفريقيا السلطةَ مع الأغلبية السوداء.» ولا يعترف تعليق التايمز أبدًا بوضع الأغلبية للسُّود في جنوب أفريقيا؛ ومن أجل فعل ذلك توجَّبَ عليها تشويه المفهوم الذي تقدِّمه، وهو الاحتفال بالإنجازات العظيمة لدي كليرك والناخبين البِيض. فعند التذكير بموقف الأغلبية السوداء، قد يتساءل الجمهور في الولايات المتحدة عن سبب استبعاد السُّود من العملية الديمقراطية لهذه الفترة الطويلة بدلًا من الثناء على الجهود الوليدة للأقلية البيضاء لمشاركة السلطة.

يذهب بارت إلى أن مستهلكي الأخبار في النهاية «يُطَبِّعون» الرموز التي يختارها الصحفيون لتمثيل المفاهيم؛[٤] فتصبح الصورةُ الإخبارية، من خلال التفاعُل مع الخلفية الثقافية/التاريخية … إلخ، لمستهلك الأخبار واقعًا.

على سبيل المثال: كانت الرموز التي اختارها بوردرز، بموافقة فرانكل وبناءً على مُدخَلاتٍ من كبار المحررين الآخرين، للصفحة الأمامية تمثِّل واقعًا؛ واقعًا ربما يشبه الواقع الذي يعيشه كثير من قراء التايمز. وفي النهاية، تتفاخر التايمز وتقول: «يبدأ عددٌ قياسي من القراء أصحاب الثراء والنفوذ والتعليم الجيد يومَه كلَّ صباح بقراءة ذي نيويورك تايمز» (شركة نيويورك تايمز، ١٩٩٢، ص١٠).

يشير تعريف قارئ بأنه من أصحاب الثراء والنفوذ والتعليم، ضمنيًّا وصراحةً، إلى سمات معينة في خبرته الاجتماعية والثقافية والتاريخية والسياسية … إلخ. وكما يرى بارت، فخبرةُ القارئ هي التي تعطي معنًى للرمز، وفي هذه الحالة، تعطي الصور والتعليقات معنًى؛ فقد حُوِّل صراعٌ عِرْقي وسياسي إلى تأكيدٍ لسخاء البيض تجاه الأعراق الأخرى وانتصار الديمقراطية. في الوقت نفسه، حُقِّق الاحتفاظ بالسلطة والاستقرار في صور دي كليرك. وكما أشارت سوزان سونتاج في كتابها «الشعور بألم الآخرين»: «لا تحدِّد نوايا المصور معنى الصورة التي ستصبح لها وظيفتها الخاصة، التي تتشكَّل بناءً على أهواء المجتمعات المتنوعة التي تستخدمها وولاءاتها» (سونتاج، ٢٠٠٣، ص٣٩).

تساعد وسائل الإعلام الإخبارية في تحديد القيم والمعتقدات للثقافات التي توجد فيها، وإعادة تأكيدها؛ فهي، مثل المؤسسات الأخرى كالمدارس والنظم السياسية والهيئات

الدينية، تسهم في «البناء الاجتماعي للواقع». تُصوِّر الصورُ الإخبارية (في معظم الأحيان)[5] شيئًا تواجَدَ فعليًّا حقًّا، إلا أن الواقع المحتوى داخل الصور مشكَّل داخل الإطارات الثقافية وعبر التفسير الثقافي.

هوامش

(١) يحكي سليس (١٩٨١) حالة ممتعة لم تكن فيها أعراف التصوير الفوتوغرافي معروفة؛ عُرِضت فيها على أفراد ينتمون إلى ثقافة غابيَّة صورةُ حيوانات ضخمة على مسافة بعيدة عبر السهل المفتوح. ولأنهم لم يألفوا كلًّا من مفهوم المشهد غير المفسَّر، والخصائص البصرية للصورة الفوتوغرافية؛ ظنَّ هؤلاء الناس خطأً أن هذه الحيوانات في الصورة حشرات.

(٢) يرى بارت أن الخرافة تُحمَل عبر الخطاب، ومثل علم الرموز، فهي تُعنى بالعلاقة بين عنصرين، الدالَّة (الرمز) والمدلول (المفهوم)، اللذين يُنتِجان معًا علامةً (على سبيل المثال: صورة فوتوغرافية).

(٣) بينما وصفت وسائلُ الإعلام الأمريكية المتظاهرين في شرق أوروبا والصين بأنهم «مؤيدون للديمقراطية»، من النادر، إنْ حدث، أن يُشار إلى السُّود في جنوب أفريقيا الذين يُطالِبون بنظامٍ مبني على قاعدة صوت لكل شخص بالنشطاء «المؤيدين للديمقراطية» (لي وسولومون، ١٩٩٥، الصفحات ٣٢٦ و٣٢٧).

(٤) يطلق بارت على هذا اسم الخرافةَ، والخرافةُ «نظامٌ شاذٌّ، نظرًا لبنائه من سلسلةٍ رمزيةٍ وُجِدت قبله؛ فهو نظام رمزي من الدرجة الثانية» (بارت، ١٩٧٢، ص١١٤). بعبارة أخرى، هو نظام يتحوَّل فيه ما كان علامة في الجولة الأولى من التحليل إلى دالَّة في الجولة الثانية. وهكذا، يؤسِّس اجتماعُ هذه الدالة الثانية والمدلول الثاني علامةً ثانيةً، أو علامةً خرافيةً (انظر شكل ٣-٤). ومن وجهة نظر بارت، هذه هي المرحلة التي تصبح فيها الرسائل طبيعية على نحو غامض.

وهو يشرح الأمر على النحو التالي: العلامة الأولى هي أيضًا دالَّة خرافية؛ ومن ثَمَّ يكون لها معنًى وشكلٌ. يكون لها معنًى بوصفها العلامة الأولى. «يكون المعنى مكتملًا «سلفًا»، ويفترض هذا وجودَ نوعٍ من المعرفة، وماضيًا، وذاكِرة، وترتيبًا مقارنًا للحقائق، وأفكارًا، وقرارات» (بارت، ١٩٧٢، ص١١٧). على سبيل المثال: في صورة الاحتفال، العلامة الأولى وحدة مكتملة ومنطقية؛ فهي صورة لاحتفال مؤيدي المؤتمر الوطني الأفريقي بتمرير

استفتاء حقوق التصويت. أفراد هذه المجموعة يبتسمون ويحملون لافتة كُتب عليها «التصويت للجميع»، والإطار مليء بالمتظاهرين. بعبارة أخرى، يوجد معنًى مكتمِلٌ لهذه الصورة، وهو معنًى يمكن إدراكه على الفور، وربما نظرًا لكونها صورة وجود هذا المعنى من الأساس.

	العلامة **(الخرافة)** النموذج الغربي للديمقراطية
الدالَّة **(علامة المرحلة الأولى)** صورة لمؤيدي المؤتمر الوطني الأفريقي وهم يحتفلون	**المدلول** النموذج الغربي للديمقراطية المبني على العوامل التاريخية/الثقافية/الاجتماعية المؤثِّرة في المشاهد

شكل ٣-٤: تحليل بارت للرموز في المرحلة الثانية أو مرحلة الخرافة.

عندما تصبح علامة المرحلة الأولى هذه فيما بعدُ دالَّة خرافية، تتغيَّر من كونها ذات معنًى إلى كونها ذات شكل، و«عندما تصبح شكلًا، يتخلى المعنى عن ظرفيَّته، ويفرغ نفسه، ويصير مفقرًا، ويتبخر التاريخ، ولا يبقى إلا الحَرْف» (بارت، ١٩٧٢، ص١١٧).

نعود إلى صورة الاحتفال، بوصفها علامة في المرحلة الأولى، نرى تاريخًا ومشهدًا مكتملًا. يحتفل «المستفيدون» بنتائج الاستفتاء الجنوب أفريقي، وتقدِّم الصورة «دليلًا» على نجاح هذا النظام.

وبوصفها دالَّة خرافية، يُقصِي الشكلُ هذه المعاني. إلا أن المعنى، على حد قول بارت، يُفقَر فحسب، لكنه لا يُطمَس. والواقع أن دورها الجديد بوصفها شكلًا يرتكز دومًا

على معناها. «إن لعبة الغميضة المستمرة هذه بين المعنى والشكل هي ما يميِّز الخرافة» (بارت، ١٩٧٢، ص١١٨).

يتمثل الجزء الثاني من العملية في المدلول الخرافي. يقول بارت إن هذا «يكون على الفور تاريخيًّا ومتعمَّدًا؛ فهو الحافز الذي يؤدي إلى التعبير عن الخرافة» (بارت، ١٩٧٢، ص١١٨). وفي صورة الاحتفال، ربما تكون الخرافة مدفوعة بالنموذج الغربي للديمقراطية الذي يؤكِّده الاستفتاءُ من أجل إعطاء السُّود في جنوب أفريقيا الحقَّ في التصويت.

يُكسِب المدلول الخرافي أيضًا العمليةَ تاريخًا جديدًا ومتسعًا؛ فهو سيشمل أيَّ تشكيلة من العوامل التاريخية/الثقافية/الاجتماعية المؤثرة التي يأتي بها إليه أيُّ قارئ أو مُشاهِد. في صورة الاحتفال، على سبيل المثال، ربما يُدخِل مشاهدٌ خبرتَه الشخصية بصفته ناخبًا؛ أو بصفته مواطنًا حصل على تعليم رسمي عرف من خلاله الصراعَ من أجل تحقيق الاستقلال؛ أو بصفته مواطنًا مثقفًا دفعته ثقافته إلى قراءة صحيفة ذي نيويورك تايمز؛ أو بوصفه مستهلكًا للأخبار، يقرأ عن غياب الديمقراطية في دول أخرى؛ أو بوصفه مُشاهِدًا دائمًا للصور الإخبارية تَعلَّمَ من خلالها وضْعَ الصور مع الكلمات من أجل صنع رسالة موحدة، أو بالطبع أية «معرفة بالواقع» أخرى قد يأتي بها أثناءَ مشاهدة هذه الصورة.

بسبب هذا التنوُّع الكبير في «المعرفة» يقول بارت: «يجب [على المرء] التأكيد بقوةٍ على هذا الطابع المفتوح للمفهوم [المدلول الخرافي]؛ فجوهره ليس مجردًا أو نقيًّا على الإطلاق، وإنما هو تكثيفٌ عديمُ الشكل، غير مستقر وضبابي، ترجع وحدته وترابطه في المقام الأول إلى وظيفته [دالَّة خرافية]» (بارت، ١٩٧٢، ص١١٩). هذا مهم بالطبع؛ إذ يعطي الدالَّةَ الخرافية قدرتَها على تكوين أو «تشكيل» التاريخ المتضمَّن داخلَ المدلول الخرافي، بينما يحقن المدلولُ الخرافي معنًى جديدًا، من أجل تعويض إفقار المعنى، داخل الدالَّة الخرافية.

يسهب بارت بقدرٍ أكبر في شرح علاقة الدالَّة الخرافية/المدلول الخرافي بوصفها متباينة كميًّا؛ فقد يوجد كثير من الدوالِّ لكل مدلولٍ مفرد؛ على سبيل المثال: يمكن لصورة الاحتفال أن تكون دالَّةً، لكن يمكن أن تصبح أيضًا صورةُ غلافِ إحدى المجلات الإخبارية دالَّةً على المدلول نفسه. بالمثل قد تكون قصةٌ إخبارية متلفزة أو قصةٌ مشابهة في صحيفة واشنطن بوست هي الدالَّةَ الخرافية لمدلول الخرافة هذا نفسه. «هذا التكرار للمفهوم [المدلول] عبر أشكال مختلفة مفيدٌ للغاية لدارس الخرافات؛ إذ يسمح له بفكِّ

شفرة الخرافة؛ فتكرارُ نوعٍ ما من السلوك هو ما يكشف عن القصد منه» (بارت، ١٩٧٢، ص١٢٠).

كما أشرنا سابقًا، فإن العلاقة الرمزية ثلاثيةُ الأبعاد؛ والعنصرُ الثالث، العلامة، هو اتحاد العاملين الأوَّلَيْن. يقول بارت إن هذه العلامة الخرافية، أو الدلالة، هي الخرافة بعينها. بأي طريقة، إذن، تصبح دالة الخرافة ومدلولها مرتبطَيْن ليُشكِّلا الخرافةَ؟ للإجابة عن هذا السؤال علينا العودة إلى سمة لعبة الغميضة بين المعنى والشكل. «نعلم الآن أن الخرافة نوعٌ من الكلام يحدِّده القصدُ منه ... بأكثر ممَّا يحدِّده معناه الحرفي ... وأنه على الرغم من هذا، فإن القصد منه يُجمَّد ويُنقَّى ويُخلَّد نوعًا ما ... بهذا المعنى الحرفي» (بارت، ١٩٧٢، ص١٢٤). يخلق هذا اللبس المتأصِّل في الخرافة ما بين الشكل والمعنى نتيجتين للعلامة الخرافية: الأولى، إفقار معنى الدالة الخرافية، فقط ليتجدَّد بفعل المدلول الخرافي، وهكذا يتغيَّر المعنى. لكن بسبب استمرار وجود شكل الدالة الخرافية، من أجل بناء معنى المدلول الخرافي، يبدو التحوُّل طبيعيًّا في العلامة الخرافية.

نضرب مثالًا لهذا: نعود مرةً أخرى إلى صورة الاحتفال. يرتبط المعنى الذي يقدِّمه المدلول الخرافي، وهو النموذج الغربي للديمقراطية المبني على العوامل التاريخية/الثقافية/الاجتماعية المؤثرة في المشاهد، بشكل الدالة الخرافية، المتمثِّلة في صورة هؤلاء الذين يحتفلون بنتائج الاستفتاء. تغيَّرَ المعنى من الاستفتاء المحدد من أجل السماح للجنوب أفريقيين بالحق في التصويت، إلى إعادة تأكيد النموذج الغربي للديمقراطية. وفي الوقت نفسه، يحدث هذا التغيير دون أن يلاحظه أحدٌ؛ فهو طبيعي تمامًا. يظهر النموذج الغربي للديمقراطية واضحًا في الصورة.

ترتبط النتيجة الثانية للانتقال من العلاقة الرمزية الأساسية إلى مرحلة الخرافة ارتباطًا أصيلًا بالنتيجة الأولى. يقول بارت إنه في الجزء الأول من علم الرموز تكون العلاقة بين الدالة والمدلول تعسُّفيةً دومًا، لكنها لا تكون أبدًا كذلك في المرحلة الثانية أو مرحلة الخرافة؛ إذ يوجد دومًا مستوًى من التحفيز داخلَ المدلول الخرافي يحفِّز على الدالة الخرافية، ودرجة من التشابه بين الدالة الخرافية والمدلول الخرافي. ويقدِّم بارت هذه الحالة المبالغ فيها من أجل إظهار أهمية التحفيز في الخرافة: تُبعثَر أشياء عدة بعشوائية في جميع أرجاء غرفةٍ ما، ولا يمكن تخمين أي نظام من عشوائيتها. عندئذٍ يوضِّح بارت أن الافتقار إلى النظام في حد ذاته يصبح الشكل، جاعلًا «العبث» هو الخرافة. تذكِّرُنا هذه

النقطةُ بتأكيد بيرجر ولوكمان (١٩٦٦) أن البشر لديهم حاجةٌ فطرية لخَلْق بنيةٍ، لبناء الواقع؛ حاجةٌ لتفهُّم العالم.

في النهاية، تكمن أهمية صنع الخرافة داخل أسلوب تلقِّي الخرافات. يحدث هذا بثلاث طرائق، على حد قول بارت (١٩٧٢): الأولى، بالتركيز على الدالة الخرافية بوصفها خلوًا من المعنى؛ حتى يملأ معنى المدلول الخرافي الشكل «دون غموض»؛ على سبيل المثال: «تعبِّر» صورةُ الاحتفال عن نجاح الديمقراطية أو «ترمز» إليه. يقول بارت إن هذا ما يفعله الصحفيون؛ فهم يبدءون بمفهوم، أو مدلول، ويبحثون عن شكل يمكن فيه ترميز هذا المفهوم أو المدلول.

والطريقة الثانية لتلقِّي الخرافة هي التركيز على الدالة الخرافية بوصفها مليئة بالمعنى. من هذا المنظور يمكن أن نرى داخلَ صورة الاحتفال أن معنى الدالة الخرافية — وهو صورة لجنوب أفريقيين يحتفلون بنتائج الاستفتاء — قد أُفقِر، وحلَّ محله معنى المدلول الخرافي لـ «النموذج الغربي للديمقراطية». على هذا النحو يتلقَّى دارسُ الخرافات الخرافةَ.

الطريقة الأخيرة، وربما تكون هي الأهم على الإطلاق، لتلقِّي الخرافة هي بالتركيز على الدالة الخرافية بصفتها تتكوَّن من معنًى وشكل؛ ومن ثَمَّ، فإن صورة الجنوب أفريقيين وهم يحتفلون بالفعل «تصبح» هي المفهوم الغربي للديمقراطية. هكذا يتلقَّى القارئ أو المشاهد الخرافة. ومع ذلك، يتساءل بارت، بطريقة بلاغية عن كيفية حدوث هذا، بما أنه [في هذه الحالة] إذا لم يرَ المُشاهِد العلاقة بين الصورة وبين النموذج الغربي للديمقراطية، فلن يكون هناك سبب للنشر، وإذا رأى المشاهد هذه العلاقةَ بالفعل، فلا وجودَ لخرافةٍ، وإنما مجرد «فرضية سياسية». يتصدَّى بارت للإجابة عن سؤاله بأن «الخرافة تُحوِّل التاريخ إلى طبيعة» (بارت، ١٩٧٢، ص١٢٩)؛ حتى لا يُنظَر إلى الأسطورة على أنها علاقة رمزية، وتُرى على أنها حقيقة؛ فالعلاقة بين الدالة الخرافية والمدلول الخرافي طبيعية. «علَّمنا علم الرموز أن مهمةَ الخرافة هي إعطاءُ القصد التاريخي تبريرًا طبيعيًّا، وجعْل الظرفي يبدو خالدًا ... فما يقدِّمه العالَم للخرافة هو واقع تاريخي، يتحدَّد ... بطريقةِ إنتاج البشر أو استخدامهم له؛ وما تقدِّمه الأسطورة في المقابل هو صورة «طبيعية» لهذا الواقع» (بارت، ١٩٧٢، ص١٤٢).

مع ذلك، يوجد «تذبذُب» في كيفية إدراك العلاقة بين الدالة والمدلول والعلامة؛ فربما يرى مستهلك أخبار صورة الاحتفال (الدالة الخرافية) على أنها تمثِّل المعنى والشكل

(النموذج الغربي للديمقراطية). مع ذلك، عند التأمل أكثر في وقتٍ آخَر، قد يرى مستهلكُ الأخبار نفسه — الذي ربما يكون مُدرِكًا، ولو هامشيًّا، لأسلوب إنتاج الأخبار — هذه الصورةَ على أنها رمزٌ للنموذج الغربي للديمقراطية.

بالمثل، لا يكون صحفي أمريكا الشمالية مجرد عضو في ثقافة غرفة الأخبار، ولكنه أيضًا عضو في ثقافة أمريكا الشمالية؛ فقد يدرك في معظم الأوقات الدالةَ الخرافية على أنها رمز [رؤية الصحفي]، لكنه في أحيان أخرى قد يدرك الدالةَ الخرافية من خلال علاقتها بالمدلول الخرافي بوصفها واقعًا (علامة خرافية).

(٥) زادت برمجياتٌ مثل فوتوشوب من صعوبة كشف التلاعب في الصور. نتيجةً للحرب في العراق ولبنان، ظهرَتْ حالاتٌ بارزة عديدة للتلاعُب الرقمي، دُمِجت فيها الصور، وشُوِّه فيها الدخان المتصاعد من الحرائق، إلخ. سنتحدَّث باستفاضةٍ أكبر عن هذا الموضوع في الفصل الثامن («حروب العراق»).

الفصل الرابع

ثقافة غرفة الأخبار وإجراءاتها الاعتيادية

> إذا كان الفيديو يجذب اهتمامًا آنيًّا، فإن الصورة الثابتة باقية بشكل دائم؛ فهي تعرِّف الخبر وتثبته في الذاكرة الجمعية ... ومع ذلك، فما ينساه الناس هو أن الصورة يمكنها التضليل بسهولة، تمامًا مثل مجموعة من الكلمات. عندما تدفَّقَ اللاجئون الآسيويون من الكويت إلى داخل الأردن، كنتُ أذهب إلى الحدود كل يوم لأكتب ما أراه، وكان المصورون يأتون معي بتعليمات معينة؛ فأحيانًا، كان محرر بعيد عن الموضوع يطلب صورًا مأساوية، وفي أيام أخرى، كان يريد صورًا سعيدة. (روزينبلوم، ١٩٩٣، ص٩٣)

تحدد ثقافةُ غرفة الأخبار والإجراءاتُ الاعتيادية، اللتان يتَّبِعهما الصحفيون عادةً، ما يستحق أن يُعتبَر خبرًا وطريقة تغطيته. توجد ثقافة غرفة الأخبار داخل إطار عمل هرمي؛ إذ يحدِّد كبارُ المحررين التوجه الصحفي لصحفهم، ويتخذون القرارات النهائية، خاصةً فيما يتعلق بالصور أو الأخبار المحتمَل إثارتها للجدل، والصفحة الأمامية، والتغطية الخاصة.[١]

يقول المصور الحاصل على العديد من الجوائز، مايك ديفيز: «إن أهم عامل في تحديد إنْ كانت العناصر البصرية ستكون قويةً في إصدارٍ ما أم لا، هو مَن يجلس في أفضل مكتب» (ديفيز، ٢٠٠٦). إلا أن «مَن يجلس في أفضل مكتب» يحدِّد أيضًا مزاجًا لمعايير الإصدار وسياسته، ويؤثِّر بشدة في القرارات بشأن «ما هو خبر».[٢]

على سبيل المثال: قرَّرَ رئيسُ التحرير التنفيذي لصحيفة ذي نيويورك تايمز، بيل كيلر، أن تنشر التايمز صورةَ الجثث المتدلية من جسرٍ في الفلوجة في الصفحة الأمامية. يقول نائب مدير التصوير في صحيفة ذي نيويورك تايمز، ديفيد فرانك:

> جاء اتخاذ قرار [نشر صورة الجثث المتدلية على الجسر في الصفحة الأمامية] إذ عُقِد اجتماع الظهيرة [اليومي] أولًا. أخذتُ معي مجموعة من الصور المطبوعة، ولما جاء دوري للحديث عن الصور التي هي لدينا لهذا اليوم، سلَّمْتُه [كيلر] المجموعةَ كلها. كان هو وجيل [ألبرتسون، مديرة التحرير] يجلسان متجاورَيْن، وبدآ في استعراض الصور. كانا بالفعل قد شهدا الكثيرَ من مشاهد الصور من التلفاز، وكذلك كثير من الناس، «يا إلهي!» لذلك اقترح أن نجتمع بعد الغداء، وفي الثانية ظهرًا عدنا واجتمعنا في مكتبه، وجاء كل هؤلاء الناس.
>
> بَدَا لنا أن [كيلر] كانت لديه فرصة بالفعل لإمعان التفكير في الأمر. ذهب على الفور إلى إحدى الصور للجسر. كانت ثمة نسختان مختلفتان من الصورة نفسها، تُرَى في إحداها الجثثُ بوضوح أكبر، وأعتقد أن هذه [الصورة التي نُشِرت] كانت هي الحل الوسط الذي توصَّلَ إليه. (فرانك، ٢٠٠٤)

آثَرَ رئيس تحرير صحيفة لوس أنجلوس تايمز وضْعَ صورة للجثث المتدلية فوق الجسر داخل الصحيفة بدلًا من وضعها في الصفحة الأمامية، ويقول:

> كنت منهمكًا بشدة في اتخاذ هذا القرار، ولم يكن يوجد هنا إلا عدد قليل من الناس الذين شعروا بأننا يجب أن نضع تلك [الصورة للجثث على الجسر] في الصفحة الأولى. كما تعلم، عندما تتخذ تلك القرارات تصدر حكمًا وأنت في وسط الحدث، ولا تعلم حقًّا كيف ستشعر عندما تسترجع ما حدث بعد سنة أو خمس سنوات أو عشر سنوات.
>
> أنا لم أشعر كما قال البعض بأن هذه الصورة أبديةٌ على نحوٍ خاص. ذكر الناس في نقاشنا الصورَ الشهيرة التي خرجت من فيتنام، مثل صورة الفتاة الصغيرة والنابالم، وبالطبع الصورة التي التقطها إيدي آدامز[٣] — كنتُ في مدينة سايجون وقتَ التقاطها — وانتبهتُ إلى هذه الأشياء، لكني لم أعتقد أن هذه الصورة لها هذه المواصفات؛ كانت مقزِّزة، لكنها لم تكن تكشف كثيرًا عن جانب إنساني.

> لذلك نشرناها في الداخل. لا أعلم إن كان هذا هو القرار الصحيح أم القرار الخاطئ، لكني لا أندم عليه على الإطلاق. ولا أعلم فعلًا ما يفكر فيه الآخرون عند استرجاع الأمر، لكنه كان قراري أن نضع الصورة بالداخل ... فالمسئولية تقع عليَّ في اتخاذ قرارٍ مثل هذا، وأنا قرَّرْتُ. (كارول، ٢٠٠٤)

لا يجب أن يكون أيٌّ من القرارين صوابًا أو خطأً، لكنَّ كلًّا منهما يعكس تفكيرَ الشخص المسئول في كل إصدارٍ. يحصل كبارُ المحررين والناشرون على مساعدةٍ في قراراتهم من التقاليد والثقافة السائدتَيْن في غرف الأخبار التي توظِّفهم، ومن خبراتهم الشخصية بوصفهم صحفيين ومواطنين.[٤] في مقابلةٍ أُجرِيت معه عام ١٩٩٢، قال مدير تحرير مجلة تايم، هنري مولر:[٥] «على الأرجح تكوَّنَتْ [رؤيتي لمجلة تايم] من مجرد التواجُد هنا لوقت طويل؛ فإذا طلب مني شخصٌ ما منذ ١٠ أو ١٥ سنة أن أصف له مجلة تايم، لا أعتقد أنني كنتُ سأستطيع إفادته، لكني عملتُ في هذه المؤسسة فترة طويلة، وتعلَّمْتُ بداخلها، وفي أثناء هذه العملية عرفتُ ما أعتقد أنه يحقِّق النجاح، وما أعتقد أنه لا يحقِّقه» (مولر، ١٩٩٢).

في الوقت نفسه، عبَّر عن الاعتقاد بأن الشخص الذي يكون مسئولًا في النهاية عن المحتوى التحريري للمجلة يضع بصمته على المنتَج. «أحد الأساليب الأخرى للنظر إلى الأمر هو أنه عندما تختار شركةٌ أو مالكٌ رئيسَ تحريرٍ للمجلة، فإنه يجب أن يدرك أن ما يحصل عليه هو هذا الشخص، وأن أي شيء يحبه أو يكرهه في هذا الشخص سيظهر في المجلة» (مولر، ١٩٩٢). يمكن أن تكون لذلك عواقب مهمة على الإصدار وأسلوب تقديمه للأخبار. «في النهاية، يتخذ هنري مولر القرارات النهائية؛ فيقرِّر، على سبيل المثال، إنْ كان يريد جورج [إتش دبليو] بوش مخبولًا، أم جورج بوش وقورًا، أم جورج بوش مرتبكًا؛ هذا لأنه يظهر بجميع هذه الصفات في السباق الانتخابي. إذا التقطتَ ما يكفي من الصور لأي شخص، فإنك تستطيع جعله يبدو كما تريد» (بوث [محرِّر صور مساعد في مجلة تايم]، ١٩٩٢).

يقول رئيس التحرير التنفيذي في صحيفة واشنطن بوست، لين داوني: «غرفة الأخبار لدينا غير مركزية بطبيعتها. فنحن أكثر تعاونًا مما يحدث في المجلات الإخبارية.» إلا أنه يقول أيضًا عن نفسه: «أتدخَّلُ عادةً في كل شيء؛ فأنا أشارك في كل شيء يحدث في الصفحة الأمامية»، و«بالطبع ثمة مظهرٌ ومحتوًى مميَّزان لصحيفة واشنطن بوست» (داوني، ١٩٩٢).

عادةً، لا يحتاج كبار المحررين إلى المشاركة مباشَرةً في اتخاذ قرارٍ ما من أجل ممارسة تأثيرهم. يقول المساعد الأسبق لمدير التحرير في صحيفة واشنطن بوست؛ ريتشارد كروكر إن المحررين في هذه الصحيفة يعرفون ذوقَ داوني الشخصي في أنواعٍ معينةٍ من الصور، ويتَّخذون بعضًا من قراراتهم بناءً عليه. يقول كروكر إن داوني لا يريد أن يرى صورَ جثث في الصفحة الأمامية — كُسِرت هذه القاعدة غير الرسمية «مرتين» — ولا يريد أن يراها تُعرَض على نحوٍ بارز في داخل الصحيفة. يقول كروكر إنه نظرًا لمعرفة هذه المعتقدات يتَّخِذ المحررون في معظم الأوقات قرارَ استبعادِ صور الجثث من الصفحة الأمامية أو من الصحيفة كلها (كروكر، ١٩٩٢).

تنقسم المجلات الإخبارية والصحف إلى أقسام، يشرف على كلٍّ منها محرِّرُ القسم الذي يمارس تأثيرًا قويًّا على طريقة استخدام الصور في قسمه. ونظرًا لأن معظم محرري الأقسام بدءوا حياتهم العملية كُتَّابًا،[٦] يوجد تفضيل عام للكلمات على الصور. يقول كبيرُ المحررين في صحيفة ذي نيويورك تايمز، والنائب السابق لمدير التصوير؛ مايك سميث إن التايمز لم تصبح أكثر تقدُّمًا في الجانب البصري إلا مؤخرًا:

> لم تكن هذه صحيفة تقدِّر المصورين. كانت تقدِّر الكلمةَ المكتوبة، وكانت تقدِّر المراسلين، وكانت تقدِّر الكتابة ... أعتقد أنه سواء أعترَفَ الناسُ بهذا أم لم يعترفوا، فإن محرري النصوص لم يكونوا يقدِّرون قيمةَ ما تفعله الصور؛ فكانوا يعتبرونها غير مؤثرة. نعم، لا بد أن يوجد لديك قليل من الصور، لكن ليس عليك جعلها كبيرة، وليس عليك أن تجعلها شديدة التأثير، وبالتأكيد، لا نريد إنفاق الكثير من المال عليها. (سميث، ٢٠٠٤)

على الرغم من أن بعض الصحف يقدِّر التصوير والتقارير المصورة أكثر من غيرها، فإن جميع الصحف تتَّبِع إجراءات اعتيادية متماثِلة من حيث الأساس؛ فتُبتكَر أفكارُ الأخبار (عادةً على يد أحد الكُتَّاب أو محرري الكلمات)، ثم يُبدَأ بإصدار أوامر أو طلبات للصور، ويُعهَد إلى المصورين بأخبار معينة، وينهون مهامهم في الميدان (أو تُختار الصور من مصادر بديلة مثل وكالات الأنباء). تُحرَّر الصور وتُقَصُّ وتُعدَّل الدرجات اللونية باستخدام برمجيات مثل فوتوشوب. تُكتَب التعليقات، وتُصمَّم الصفحات، مع ضرورة ضبط حجم الصور ومواضعها على الصفحة. يؤثِّر كلُّ إجراء اعتيادي من إجراءات غرفة الأخبار الاعتيادية هذه على التمثيل المرئي، وتفسير الإصدار للأخبار.

ربما تُعتبَر القدرة على تحديد «ما هو خبر» من خلال ابتكار أفكار الأخبار هي أكثر ممارسةٍ مؤثِّرة تحدث في غرفة الأخبار. يصف جانز عمليةَ طرْحِ أفكار الأخبار بأنها «شبيهة بصفقة تجارية يكون فيها مقترحو الأخبار [المراسلون، وغيرهم] البائعين، ويطرحون أفكارَهم على مَن يختارون الأخبار [محرِّري الأقسام وكبار المحررين] الذين يؤدُّون دور المشترين» (جانز، ١٩٨٠، ص٩٠). ومثلما يحدث في أية صفقة تجارية، يحاول البائعون جعل سلعهم جذابةً قدرَ المستطاع. ويقول جانز إن هذا أحد أسباب تركيز القصص الإخبارية على الشخصيات المعروفة والظروف المتأزمة؛ على سبيل المثال: يصف المراسل في صحيفة شيكاجو تريبيون، ريكس هوبكه، قصةً متكررة في القسم المحلي ذات جاذبية بالغة، كالآتي:

> أُجرِي مشروعًا عن جرائم القتل، فأبحثُ في سبب ارتفاع معدل القتل في شيكاجو. كنَّا عاصمةَ جرائم القتل في العام الماضي؛ ولذلك نحاوِل الوصولَ إلى أصل الموضوع، ونبحث في جذور هذه المشكلة، مثلما تفعل الشرطة الآن … قلَّتْ أعدادُ جرائم القتل قليلًا هذا العام؛ لذلك فهم [الشرطة] يفعلون شيئًا ما صحيحًا، لكننا إلى حدٍّ ما نحقِّق في هذا الأمر؛ فنحن نُعِدُّ أخبارًا عن جرائم القتل باستمرارٍ طوالَ العام، وقد تحدَّثنا بالفعل عن أربع جرائم قتل أو خمس [هذا العام]. (هوبكه، ٢٠٠٤)

تمامًا كما هي الحال في قصة جرائم القتل في صحيفة التريبيون، ينبع معظم أفكار القصص من محرري الأقسام والكُتَّاب. يؤدِّي هذا، إلى حدٍّ ما، إلى الحد من تنوُّع الموضوعات والمواد.[٧] وللأسف، يرضى كثير من محرري الصور بقبول طلبات الصور، ويوزِّعون المهامَّ على المصورين، ويتأكَّدون من الحصول على الصور المطلوبة في الوقت المحدد. «في هذه الأيام، يُرسَل المصور حتى يوضِّح بالصور الأفكارَ المسبقة، التي عادةً ما تكون خاطئةً، للمحرر الذي لا يتحرَّك من مكتبه، وهو محرِّر متحيِّز، لا بسبب أي معرفةٍ بالموضوع، وإنما بسبب الضغط عليه للامتثال لوجهة النظر المعيارية المفروضة من أصحاب السلطة. ويكون أي انحراف عن «توجه المجموعة» مرفوضًا» (جونز جريفيث، ٢٠٠٢، ص٦٥). ومع ذلك، لا يرجع النقص في القصص المُوكَلة المقترَحة من الصحفيين المصورين بالكامل إلى خطأ الكُتَّاب أو المحررين؛ فكثير من المصورين ومحرري الصور

يفشلون في أخذ زمام المبادرة حتى في الصحف التي تقدِّر قيمةَ السرد المرئي (فيشر [محرِّر صور في لوس أنجلوس تايمز]، ٢٠٠٤).

إلا أن بعض المصورين يستفيدون من غرف الأخبار الأكثر اهتمامًا بالجانب البصري. يقول المصور الحاصل على جائزة بوليتزر، تود هيسلر، عن خبرته في كوبليز صن بابليكيشنز في ضواحي شيكاجو:

> كان موقفًا نادرًا؛ كان الجميع مسئولين عن القصص، وكانت لدينا اجتماعات أسبوعية للموظفين، حتى مدير المكتب كان مُلزَمًا بالحضور، وكان لزامًا على كل فردٍ أن تكون لديه فكرتا قصتين؛ ومن هنا جاء الكثير من أفكار القصص الجيدة؛ فكان كل فرد يعرض منظورًا مختلفًا على الآخرين. إذا كنتَ تريد حقًّا أن تفعل شيئًا شخصيًّا بصفتك مصوِّرًا، فعليك الخروج والعثور على قصتك. (هايسلر، ٢٠٠٦)

تقول كاثي ريان، محررة الصور في مجلة ذي نيويورك تايمز صنداي: «نوجد في مكانٍ حافلٍ بالعصف الذهني الجماعي من أجل التوصُّل إلى أفضل الأفكار الممكنة بشأن الموضوعات التي نعمل عليها؛ فأحدُ الأمور الرائعة هنا الترحيبُ بأفكار القصص من كل مكان» (ريان، ٢٠٠٤).

يُعتبَر إشراك الصحفيين العاملين في الصحافة المرئية في عملية ابتكار القصص مهمًّا للأسباب نفسها التي تعلِّل أهميةَ عمل مجموعة متنوعة من الناس في غرفة الأخبار؛[٨] فهذا يوسِّع نطاقَ تعريف الأشياء ذات الأهمية الإخبارية (دوسيل، ١٩٩١). لا بد أن يوجد المصورون دومًا في مسرح الحدث من أجل التقاط الصور، أما الكُتَّاب فيجمعون عادةً المعلومات من الإنترنت أو بالهاتف أو بالبريد الإلكتروني؛ ولهذا السبب يوجد لدى المصورين، بوجه عام، منظورٌ مختلف عن منظور الكُتَّاب؛ فهم يتعرَّضون دومًا لتنوُّعٍ أكبر من الناس، وتبدو أفكارهم دومًا أكثر تطرُّفًا — انفعالًا — نظرًا لعملهم في «الشوارع» في مقابل جمع المعلومات بطريقة غير مباشرة.

يكون الحكم على أفكار القصص بناءً على مستواها المتصوَّر من حيث «الأهمية الإخبارية»؛ فمفهوم «الأهمية الإخبارية» مفهومٌ راسخ في ثقافة غرفة الأخبار. وقد ورد عن معهد بوينتر: «كما كان الحال طوالَ الأعوام العشرين الماضية، ما زال الصحفيون في الولايات المتحدة يقوِّمون تدريبَهم الصحفي بتأثيره الأكبر على مفهومهم عن الأشياء ذات

الأهمية الإخبارية.[٩] في الواقع، كانت نسبة الذين يقولون إن تدريبهم كان مؤثرًا جدًّا (٧٩ في المائة) أكبر من نظيرتها في الأعوام الماضية.» تواصل الدراسة فتقول: «إن ثاني أكثر العوامل المؤثرة في الحكم على الأخبار كان هو المشرفين على الصحفيين؛ إذ يقول نحو ٥٦ في المائة إنهم مؤثِّرون للغاية، وتَلِيهم المصادر الإخبارية والزملاء في غرفة الأخبار (بوينترأونلاين، ٢٠٠٣).

تتحدَّد الأهميةُ الإخبارية لقصةٍ ما، بوجهٍ عام، بما إذا كانت «تعطي القراء ما يريدونه» أم لا، أو ما إذا كان بها «عامل جذب إخباري» أم لا.[١٠] حضرتُ الكثير من اجتماعات المحررين التي قال أحد المحررين فيها: «لا يمكننا نشر هذه القصة لأن قرَّاءَنا لا يهتمون بحقول الألغام الموجودة في كمبوديا، ولا بإزالة الغابات في هايتي، ولا بسوء التغذية في المناطق الداخلية في أمريكا ... إلخ.» يسمي جاكوبسن هذه الحجة «خرافة الملاءَمة» التي تكون نتيجتها «الرقابة «بالحذف»»، ويقول إن هذه الاستراتيجية ليست مقصورة على الصحافة السائدة، ويقدِّم مثالًا من ثمانينيات القرن العشرين؛ إذ حدث أنْ «نزَعَ المحررُ المؤقت في صحيفة لندن أوبزرفر التي تمثِّل يسار الوسط، صورةَ غلافٍ التقَطَها سيباستايو سالجادو، وتصوِّر جفافًا حادًّا في مالي، بحجة أن هذا سيضايق القراء الذين يستمتعون بقضاء الوقت على الشاطئ في أثناء العطلة المصرفية في شهر أغسطس ... واستبدَلَ بها صورةً عن الأزياء» (جاكوبسون، ٢٠٠٢، ص٤). يقرِّر كثير من المحررين أن القراء لا يهتمون بالقصص التي «لا تؤثر في حياتهم اليومية»، أو أن القراء ليس لديهم القدر الكافي من الصبر (أو الذكاء) لقراءة قصة بها قدرٌ من التعقيد؛ أيْ تتطلَّب التفكير (روزينبلوم، ١٩٩٣).

أحيانًا، تُعرَض القضايا الاجتماعية الأكثر تعقيدًا في الإصدارات الإخبارية عندما يجد بها المحررون و/أو الكُتَّاب «عاملَ جذبٍ إخباريًّا».[١١] على سبيل المثال: تسبَّبَ العددُ الكبير الاستثنائي للأعاصير التي دمَّرَتْ ساحلَ خليج الولايات المتحدة في عام ٢٠٠٥ وكثافتها، في ظهور كثيرٍ من القصص عن الاحتباس الحراري العالمي والبيئة. بالمثل، حثَّت الحربُ في العراق على ظهور قصص بدأت في شرح القضايا الدينية والثقافية والقومية والاقتصادية في الشرق الأوسط؛ فأصبحت الفلوجة مألوفةً لدى مستهلكي الأخبار الأمريكيين.

قد تحتوي إحدى القصص أيضًا على عامل جذب إخباري إذا كانت تشمل أحدَ المشاهير أو الشخصيات المهمة في الخبر. حصلت الأزمة في التبت على تغطيةٍ إخباريةٍ لأن ريتشارد جير أصبح مهتمًّا بها، وصارت أفريقيا تحت الأضواء لفترة وجيزة عندما

تبنَّتْ أنجيلينا جولي (عن عمدٍ من أجل تسليط الضوء على القضايا الأفريقية) ومادونا أطفالًا أفارقة؛ كما تحظى قضايا مجتمعية مثل «القيادة تحت تأثير المُسْكِرات» و«معاداة السامية» بانتباهٍ موسمي، حينما يتورَّط فيها مشاهير مثل ميل جيبسون. يقول مكشيسني إنه «بسبب هذه القوة الخارجية، يكون إنشاء عنصر جذب إخباري أمرًا صعبًا للغاية، ويتطلَّب عادةً أفعالًا استثنائية؛ على سبيل المثال: وثَّقَ تقرير لجنة كيرنر عن الاضطرابات المدنية، على وجه الخصوص، التغطيةَ السيئة ونقْصَ الترابط السياقي من جانب الصحافة فيما يتعلق بقضايا الظلم العنصري، باعتبار أنهما مساهمان بشدة في المناخ الذي أدَّى إلى أعمال الشغب في ستينيات القرن العشرين» (مكشيسني، ٢٠٠٤، ص٧١).

بمجرد قبول المحرر اقتراحًا بقصةٍ، يتشجَّع الكاتب ليقدِّم طلبًا من أجل الحصول على صور. يدرك المحررون والكُتَّاب أن وجود صورة قوية مع القصة سيساعد في نقل هذه القصة إلى مكان أكثر وضوحًا في الصحيفة؛ ربما الصفحة الأمامية؛ لهذا السبب، لا يكتفي الكُتَّاب بطلب الصور، ولكنهم يطلبون في أوقات كثيرة أن يلتقطها مصور معين؛ شخص يعرفون أنه، على الأرجح، سيلتقط صورًا مؤثرة.

على الرغم من الطبيعة الهرمية لغرفة الأخبار التقليدية، والمكانة المرتفعة للصحفيين الكتاب، فإن الصحافة المرئية أَكَّدَتْ أهميتها لجميع غرف الأخبار تقريبًا عبر نظام التكليف بالمهام. حاليًّا، يتلقَّى المحررون المسئولون عن التكليف بمهام التصوير في معظم غرف الأخبار «طلبات الصور» بدلًا من «أوامر بالصور». ويُطالَب الكُتَّاب بتبرير حاجتهم للصور، ويقدِّمون كلَّ المعلومات التي ستساعد المصور في عمله. الوضع المثالي أن يتحدَّث المحرر المسئول عن التكليف بمهام التصوير مع كلٍّ من الكاتب والمصور عن الصور المطلوبة. يقول مساعد مدير التصوير في صحيفة شيكاجو تريبيون، تود باناجوبولوس: «أعتقد أن مكتب التكليف بالمهام هنا يؤثِّر في جميع الصور في الصحيفة بناءً على … سرعة حصولك على المعلومات، والمكان الذي ترى أنها ستحقِّق فيه نجاحًا في الصحيفة، والمصور الأنسب. يمكنني القول إن ٩٠ في المائة من جميع طلبات الصور التي تُقدَّم تأتي عبر مكتبنا؛ لذلك نحن إلى حدٍّ ما نشبه القُمْع» (باناجوبولوس، ٢٠٠٤).

يستقبل المحررون المسئولون عن التكليف بمهام التصوير طلبات الصور إلكترونيًّا في العادة، وتتمثل التحديات التي تواجههم في متابعة كل طلب، بجمع المزيد من المعلومات عن القصة من المحرر أو الكاتب أو المصوِّر الذي أرسَلَ الطلب، وتحديد حجم المساحة المتاحة، وتحديد أولويات التكليف بالمهام؛ حتى يتحقَّق استخدام الموارد المتاحة (المصورين) بكفاءة، وفي بعض الحالات اختيار المصور المناسب لمهمة محددة.[١٢]

تفرض بعضُ الصحف موعدًا نهائيًّا كلَّ يوم، لا تُقبَل بعده فعليًّا طلباتُ الصور. والغرضُ من هذا هو إعطاءُ محرري الصور وقتًا للحصول على المزيد من المعلومات حول القصة، وإعطاءُ المصورين المزيدَ من الوقت لالتقاط الصور في المهمة؛ ومع ذلك يتكرَّر أن يقدِّم الكُتَّاب ومحررو الأقسام طلباتٍ بعد هذا الموعد. «تستطيع أن تضع حدًّا، لكن الأمر في النهاية يتعلَّق بالقرَّاء ... ستقرأ الطلبَ، وستجد المهمة رائعةً، فماذا ستفعل؟ ستصوِّرها على الفور؛ فأنت مجرد رهينة، لكنك ستتخذ القرار الصحيح» (إلبيرت [مدير التحرير المساعد/مدير التصوير في واشنطن بوست]، ٢٠٠٤).

بما أن المحرِّرين المسئولين عن التكليف بمهام التصوير يعملون عادةً مع قسمين أو ثلاثة أقسام، من المهم أن يكون هؤلاء المحررون منظَّمين في عملهم ويتمتعون بمهارات تواصُل جيدة. يقول محرر الصور في صحيفة لوس أنجلوس تايمز، كيرك ماكوي:

> أحضرُ جميع الاجتماعات في جميع الأقسام مع محرري الأقسام ومحرري قسم التصوير والمصمِّمين؛ لذلك يكون يومي عبارة عن ماراثون لا يتوقَّف من الاجتماعات، وأنا في الأساس أفعل هذا من أجل البقاء على درايةٍ بما يحدث في هذه الأقسام، وأحاول اقتناصَ بعض الوقت أتحدَّث فيه مع المصورين عن المهام.
>
> يأتي إليَّ بعضُ محرري الأقسام ويعطونني، نوعًا ما، فكرةً مسبقة عن الأحداث القادمة، ويسألونني عمَّا إذا كانت لديَّ أيُّ أفكارٍ بشأن كيفية تغطيتها. في هذه المرحلة، أحاول التوصُّل إلى فكرةٍ عن أفضل مصوِّر يستطيع أن يفعل هذا، ثم أجلس مع المصوِّر ومع المصمِّم، إذا توافَرَ لدينا وقت، ونقرِّر كيف ينبغي إيضاحها [القصة] بالصور. أقدِّم أفكارًا للمصوِّر ليفكر فيها أثناءَ التقاطه للصور، وأقتنص بعض الوقت من أجل التحرير؛ جلسة قصيرة بيني وبين المصورين، وأردُّ على رسائل إلكترونية كثيرة. (ماكوي، ٢٠٠٤)

يحتاج كثير من طلبات الصور إلى المزيد من المناقشة مع المراسل أو محرر القسم. يقول جو إلبيرت إن كلَّ محرِّرٍ مسئولٍ عن التكليف بالمهام في صحيفة واشنطن بوست يكون مسئولًا عن قسمَيْن، ويخمِّن أن كلَّ محررٍ ينظر في نحو ٢٥٠٠ طلب في السنة الواحدة. ويقول إن ٧٠ في المائة من هذه الطلبات لا تتطلَّب عملًا، لكن ٣٠ في المائة منها تحتاج إلى «بعض التعديل، وبعض الاهتمام، وبعض الحوار» (إلبيرت، ٢٠٠٤).

نظرًا لكون الموارد (المصورين) محدودة، لا تتحوَّل جميع الطلبات إلى مهام؛ فتُرتَّب القصص بحسب أولويتها، وتُسنَد إلى المصورين الموظفين مهمةُ تولِّي القصص المجمَّعة، وقصص الصفحة الأمامية، والصفحات الأمامية للأقسام ... إلخ. تصبح المساحة أيضًا إحدى القضايا المهمة؛ فعندما يعلم المحرر المسئول عن التكليف بالمهام أن المساحة محدودة، قد لا يكلِّف مصورًا من داخل الصحيفة بقصة ثانوية. يقول إلبيرت إنه أحيانًا ما يحدث حوارٌ بين المحررين على سبيل المثال، «قد يقول فيه محرِّر قسم الأناقة: «كما تعلم، هذه [القصة] مكانها الصفحة رقم خمسة، وأنا لستُ بحاجةٍ إلى مجهود خاص. تستطيع تعيينَ هذا المصوِّر للصفحة الأمامية في القسم المالي.»» (إلبيرت، ٢٠٠٤).

أحيانًا، تُسنَد مهمةٌ (أو لا تُسنَد) إلى مصوِّر موظف على أساس شهرة الموضوع. يقول محرِّر الصور في قسم التقارير الخاصة في صحيفة شيكاجو تريبيون، جيف بلاك:

> سأسأل: «مَن الذي سأصوِّره؟» وَلْنَقُلْ إنه المغني برينس. سنرسل مصوِّرًا لتصوير برينس؛ لأن تلك الصور سيكون لها اهتمام أوسع من ذلك التقرير. أما إذا كانت مجموعة غنائية محلية، لكن من غير المتوقَّع لها أن تحقِّق نجاحًا، فإنني سأقرِّر إنْ كنَّا سنرسل مصورًا أم لا. لكن يجب أن تتوخَّى الحرص؛ لأن الشخص الذي يبدأ مشواره اليومَ قد يحقِّق نجاحًا مبهرًا في المستقبل. أنا أتحدَّث إلى الكُتَّاب والمحررين وأسألهم: «ما مدى أهمية هذا الشخص؟ هل هو مثل راي تشارلز في جيلك؟» (بلاك، ٢٠٠٤)

يؤثِّر المحررون المسئولون عن التكليف بالمهام في إعداد التقارير المرئية أكثر من هذا، من خلال تحديد الشخص الذي سيُوكل إليه تصوير القصة. أحيانًا، يستمتع الكُتَّاب بالعمل مع مصورين محددين، ويطلبونهم على وجه التحديد، ويحاول المحررون المسئولون عن التكليف بالمهام بوجه عامٍّ احترامَ هذه الطلبات. وفي أحيان أخرى، يتأثر اختيار المصور «بما إذا كانت القصة تدور حول أمريكيين من أصل أفريقي، أم لاتينيين، أم أمريكيين من أصل آسيوي. كذلك يمكن للنوع أن يكون أحدَ العوامل؛ فقد يُحدِث العِرْق والنوع اختلافًا؛ على سبيل المثال: يريد بعض مصوِّرينا من أصلٍ لاتيني بالفعل تصويرَ القضايا المهمة لدى الأمريكيين من أصل لاتيني» (باناجوبولوس، ٢٠٠٤). كما تلعب المهارات اللغوية في المجتمعات المتنوعة دورًا في تكليف محرِّر معين بقصةٍ ما.

يضع المحررون المسئولون عن التكليف بالمهام المصوِّرين أيضًا في حسبانهم عند التكليف بالمهام، ولكنهم لا يتمكنون دومًا من تلبية رغباتهم.

> يريد كل المصورين السفر والذهاب في رحلات خارجية. لكن، في الواقع، ربما لا يوجد إلا عدد قليل من المصورين الذين يمكنهم أن يغادروا بمجرد الإخطار، ولديهم الخبرة التي تجعلهم إن أرادوا الارتحال عبر ريف مالي لمدة أسبوع يمكنهم فعل هذا والعودة بالصور ... فعندما يتقدَّم العمر بالعاملين لدينا، ويصبح لديهم أطفال، يتعرَّضون لمزيدٍ من الضغط لتجنُّب الذهاب إلى أماكن مثل هايتي أو العراق. (باناجوبولوس، ٢٠٠٤)

يوجد لدى معظم المحررين المسئولين عن التكليف بالمهام قائمةٌ بالمصورين المستقلين الذين يلجئون إليهم عندما لا يتوافر عددٌ كافٍ من المصورين الموظَّفين لتحمُّل عبء المهام. بوجهٍ عام، تُسنَد للمصورين المستقلين القصصُ الأقل أولويةً؛ على سبيل المثال: في صحيفة شيكاجو تريبيون، نادرًا ما تُوكَل الأخبار للمستقلين، «نُسنِد للمستقلين المهامَّ المتعلِّقة بالرياضة غير الاحترافية، والتقارير الخاصة، لكن إذا كان التقرير الخاص مخصَّصًا ليُنشَر في الصفحة الأمامية، فإننا لا نعطي المهمة [لمصور مستقل]، كما أننا، على الأرجح، لن نكلِّف مصورًا مستقلًّا بقصةٍ رياضيةٍ أساسية» (باناجوبولوس، ٢٠٠٤).

يعطي المحررون والكُتَّاب والمصورون الآخرون للمحررين المسئولين عن التكليف بالمهام تقييمًا لأداء المصورين المستقلين في المهام التي أُوكِلت إليهم. بصفتي مدير التصوير في صحف كوبلي في شيكاجو، كانت لديَّ دومًا ملفاتٌ على الطاولة المضيئة من طلبة يدرسون التصويرَ الفوتوغرافي ويبحثون عن فرصةٍ للتدريب، ومن مصوِّرين يريدون فرصةً للعمل معنا بدوامٍ كامل أو بصفتهم مصورين مستقلين. حدَّدْنا أنا ومحرِّرو الصور سريعًا المصورين المستقلين الذين نستطيع الاعتماد عليهم، وكنا نسند إليهم بانتظامٍ القصصَ التي تناسب نقاطَ قوتهم المحددة.

عندما ينجز أحد المصورين المستقلين المهامَّ الموكلة إليه على نحوٍ جيد باستمرارٍ، يمكن وضعه في الاعتبار لشغل إحدى الوظائف الدائمة عندما توجد فرصة شاغرة. يحكي المصور في صحيفة لوس أنجلوس تايمز، لويس سينكو، قصةَ تحوُّله من مصورٍ مستقل إلى العمل في الصحيفة:

> يُحدِث العمل في الصحيفة اختلافًا في المهام التي تحصل عليها؛ فطوالَ فترة عملي، بصفتي متعاقِدًا ومصورًا مستقلًّا هنا [في صحيفة لوس أنجلوس تايمز]، عملت لليالٍ طويلة على تصوير أحداث ذات مواعيد محددة، ولم تكن هذه أحداثًا

> ترفيهية بالضرورة عن شخصيات مثل مادونا أو غيرها من الشخصيات الجذابة الكثيرة التي أعمل معها في الوقت الحالي. كانت كثيرًا من الباليه، وكثيرًا من الرقص الحديث، وكثيرًا من السيمفونيات؛ لذلك حصلتُ بالفعل على قدرٍ كبيرٍ من المعرفة الثقافية بسبب عملي هنا مصورًا مستقلًّا وبالتعاقد؛ لأنني كنت أحضر كلَّ الأحداث الثقافية التي يدفع الناس ١٠٠ دولار من أجل مشاهدتها. نظرتُ إلى الأمر على أنه فرصة إيجابية، لكني في الوقت نفسه لم أكن ألتقط الصورَ التي تُنشَر لبطولة فريق ليكرز لكرة السلة. لم أكن أسافر وأنا أعمل مصورًا مستقلًّا؛ فقد كنا، في الأساس، نملأ ما بقي من صفحات الجريدة. قد نحصل كلَّ فترة على مهمة محلية جيدة، لكننا نادرًا ما نحصل على مهمة في صفحة الفكاهة، أو تتعلَّق بحدثٍ رياضيٍّ كبير مثل الأولمبياد؛ فلا سبيلَ إلى الحصول على مثل هذه المهام وأنت تعمل مصورًا مستقلًّا. (سينكو، ٢٠٠٤)

يستخدم محررو الصور مصادرَ أخرى للصور أيضًا؛ فتُعتبَر وكالات الصور عاملًا أساسيًّا في توفير الصور للمجلات الإخبارية (تشابنيك، ١٩٩١). كذلك لا تستغني الصحف عن وكالات الأنباء مثل ذي نيويورك تايمز، وإيه بي (أسوشييتد برس)، وإيه إف بي (وكالة فرانس برس)، ورويترز، وجيتي إيميدجز، وكوربس. وتوجد أيضًا وكالات صور متخصِّصة، مثل وكالة واير إيميدجز (في عالم الترفيه)، توفِّر صورًا في موضوعات معينة. ومع التوسُّع في ملكية الصحف، يزيد تشارُك الصحف الشقيقة في المحتوى التحريري.

على الرغم من أن الصور التي توفرها الوكالات تكون أساسيةً للصحف، فإن الصحف تكون هي العميل والوكالات هي المورِّد؛ ومن ثَمَّ، تتأثَّر عمليةُ اختيار قصص الوكالات وصورها بشدة بالاحتياجات والرغبات المتوقعة للعملاء من الإصدارات الإخبارية.

مع ذلك، إذا قلنا إن هذه القرارات تكون مبنيةً بالكامل على متطلبات الصحف، فإن هذا سيكون إفراطًا في تبسيط الأمر. تتأثَّر قراراتُ وكالات الأنباء والصور أيضًا بالحاجة إلى تقليل النفقات. وعلى الرغم من أن هذه الوكالات، على ما يبدو، قد لا تدَّخِر أيَّ نفقة عند تغطية قصة بالغة الأهمية لأحد العملاء، مثل الحرب في العراق، فإن هذا قد لا ينطبق على قصص «هامشية» مثل الأحداث في السودان.

بمجرد أن تُسنَد إلى المصورين قصةٌ ما، يسترشدون عادةً بالمفاهيم الصحفية التي تساعدهم في تحديد عملهم، وربما تَثْنِيهم عن الفحص النقدي لأسلوبِ إنجازِ هذا العمل. تُدرَّس «الموضوعية» في كثيرٍ من البرامج الصحفية، ويتبنَّاها معظم الإصدارات الإخبارية.[١٣]

وثمة اعتقاد بأن التصوير الفوتوغرافي، على وجه الخصوص، يتسم بالموضوعية لأن الكاميرا تلتقط الصورة مباشَرةً؛ ومع ذلك، يوجد جدلٌ حول إمكانية تحقيق الموضوعية — من حيث القدرة على وصف شيء أو تسجيله بتجرُّد، دون تأثُّر بالمشاعر أو الخلفية الثقافية ... إلخ — وما إذا كانت فكرة «الموضوعية» مرغوبًا فيها في الأساس. تفترض «الموضوعية» وجودَ أسلوبٍ واحد فقط لرؤية الأشياء على نحوٍ صحيحٍ؛ ويتجاهل هذا الفروقَ في الإدراك، وربما يشير هذا إلى أن رؤية وسائل الإعلام الإخبارية خاليةٌ إلى حدٍّ ما من التحيُّز.[١٤]

استخدام «المصادر الرسمية» هو استراتيجية أخرى يسترشد بها الصحفيون في صياغة قصصهم.[١٥] يميل الاعتماد على المصادر الرسمية إلى إضفاء صبغة شرعية على القصص، والسماح لوسائل الأعلام الإخبارية بادعاء التجرد السياسي؛ ومع ذلك فإن المصادر الرسمية تُختار في معظم الأحيان من بين النخبة السياسية والاقتصادية. وتميل هذه الممارسة، شأنها شأن «الموضوعية»، إلى الحد من تنوُّع الأفكار، وتكريس التكرار في إعداد التقارير المرئية؛ ظهور السياسيين والقادة العسكريين و«الخبراء» ... إلخ، هم أنفسهم، في وسائل الإعلام الإخبارية.

يتأثَّر عمل المصورين كثيرًا بالعلاقات التي يطورونها مع الكُتَّاب، وبمدى تعبير الصور عن القصص المكتوبة. يستمتع بعض الكُتَّاب والمصورين بالعمل معًا، ويقدِّرون قيمةَ المواهب التي يأتي بها كل طرف. بينما كنتُ أصور في صيف إحدى السنوات في مصر لصالح مجلة كايرو توداي التي تصدر باللغة الإنجليزية، أسعدني الحظ بالعمل مع الكاتبة هبة صلاح في مهمتين؛ فقد أتاح لي أسلوبُها المتفتِّح — ولكنه نقدي — في التعامُل مع القصص، وتوجُّهُها الهادئ المتجنِّب إصدارَ أحكامٍ تجاه الأشخاص موضوع الصور، فرصةَ معرفةِ كثيرٍ من الأمور عن ثقافتها، وجعل الأشخاص يشعرون بالراحة حتى أستطيع تصويرهم دون عناء.

تحدد العلاقة بين المصور والكاتب دومًا مدى نجاح عمل الكلمات مع الصور في سرد قصة مترابطة. أرسلَتْ جيل فيشر، المصورةَ في صحيفة لوس أنجلوس تايمز، فرانسين أور، إلى جنوب أفريقيا للعمل مع كاتبٍ بعد أن أنجزَتْ هي والكاتب عملًا جيدًا في قصةٍ أخرى في أفريقيا. تقول فيشر:

> كان ضروريًّا أن تتوافق الكلمات والصور في هذا؛ لذلك عادَتْ إلى جنوب أفريقيا للعمل في الذكرى السنوية للإبادة الجماعية في رواندا، ثم عادت إلى إثيوبيا، ثم عادت إلى كينيا للعمل على مشروع الإيدز مرةً أخرى. لذا، أعتقد الآن أننا

> ستصبح لدينا مجموعة مؤثِّرة من الكلمات والصور، ومن المهم للغاية أن يتوافق الاثنان معًا. لا يمكن أن يحدث انفصالٌ بينهما؛ فإذا أردتَ الحصولَ على توليفة رائعة حقًّا [من الكلمات والصور]، فلا بد من التوفيق بينهما. يمكن أن يُدخِل المصوِّر بُعْدًا جديدًا إلى القصة، لكنْ لا يمكنك أن تُقحم أشخاصًا في نسيج القصة دون أن تكون لديك صورٌ لهم [الأشخاص موضوع الصور].» (فيشر، ٢٠٠٤)

يُظهِر مثالُ فيشر أيضًا كيفيةَ تأثُّر معاني الصور بمحتوى القصة، وحتى توجيهه لها.

كذلك تؤثِّر المواعيد النهائية على كلٍّ من جودة الصور ومحتواها؛ فيواجِهُ المصورون تحدياتٍ عدة من أجل صنع صورة «واقعية»، ولها معنًى، ومُرْضِية من الناحية الجمالية؛ فقد يستغرق الاتصال بالأشخاص موضوع الصور و/أو الدخول إلى حياتهم ساعاتٍ أو أيامًا وأحيانًا شهورًا؛ ففي كثيرٍ من الأحيان، لا يريد هؤلاء — خاصةً الذين يقدِّرون خصوصيتَهم لأيِّ سببٍ — أن تُلتقَط صورٌ لجوانب خاصة في حياتهم. وبمجرد حصول المصور على إذن الموضوع بتصويره، لا بد أن يأخذ بعضَ الوقت لالتقاط صورةٍ أو إنتاجها بحيث تتَّسِم بتكوينٍ جيد، وإضاءةٍ متميزة، ولحظةٍ مؤثرة، ومحتوًى ذي معنًى.

أحيانًا، تساعد العلاقة بين المصورين والكُتَّاب في تحديدِ كمِّ الوقت المتاح قبل حلول المواعيد النهائية. يشرح المصور سكوت استرازانتي في صحيفة شيكاجو تريبيون هذا قائلًا:

> أعتقد أنه كان ثمة كثيرٌ من الاستياء في صحيفة هيرالد نيوز بين الكُتَّاب تجاه المصورين؛ لأن المصورين في كثيرٍ من الأحيان — وأنا أيضًا أفعل هذا قليلًا — يعملون على إحدى القصص، ثم فجأةً، يحولونها إلى الكُتَّاب حين يوشكون على الانتهاء منها، وبهذا يكون على الكُتَّاب اللحاق بنا. وهذا مناقض لطريقةِ عملِ معظم الصحف؛ حيث يؤدي المراسل معظمَ العمل، ثم فجأةً يُدخَل المصور في مرحلة متأخرة في العملية من أجل شرح القصة بالصور.
>
> في صحيفة [شيكاجو] تريبيون، يكون لزامًا على المصورين تقريبًا إخفاء القصص التي يعملون عليها؛ لأنهم إنْ لم يفعلوا هذا، فسيقولون [المحررون] فجأةً: «حسنًا، نحن سننشرها يوم الأحد، سواء أَنتهيتَ منها أم لا.» فنحن [المصورين] يُسمَح لنا بإعداد قصصنا الخاصة في التريبيون، لكنها بمجرد أن

> تدخل ضمن سير عمل غرفة الأخبار، يحدِّد المحررون متى ينشرونها؛ فيشبه الأمر أن عليك أن تجمع قدرًا جيدًا من العمل، ثم تعلن عنه عند انتهائك من ٦٠ في المائة منه؛ حينئذٍ يظهر المراسل. (استرازانتي، ٢٠٠٤)

أخيرًا، يسترشد المصورون أيضًا في عملهم بميثاق أخلاقي؛ فقد تعرَّضَ المصورون لعقوبات، وخسر بعضٌ منهم وظائفهم بسبب تصوير الناس و/أو إعادة تهيئة المواقف. تسمح الإصدارات الإخبارية ببعض الاستثناءات في هذا الشأن، مثل الأزياء والطعام والصور الافتتاحية، ما دام يُكتَب عليها أنها «صور توضيحية». يمكن التلاعُب بصور الأشخاص ما دام من الواضح أن المصوِّر تحكَّمَ في الموضوع وفي الصورة.

من المفترض أن يتجنَّب المصورون أيضًا المواقفَ التي يصنعها الأشخاص خصوصًا من أجل الكاميرا. وينبِّه كثيرٌ من محرري الصور المصورين بأن يطرحوا أسئلةً بدبلوماسيةٍ؛ حتى يتأكَّدوا من أن الموقف واقعي. كما يعطون تعليماتٍ للمصورين بألَّا يلتقطوا صورًا لحدث مفتعل، ويتسبَّب هذا في بعض الأحيان في وجود توتُّر بين محرري الكلمات ومحرري الصور؛ نظرًا لأن محرري الكلمات يتوقعون الحصول على صورة، ولا يهتمون كثيرًا بصحة هذه الصورة. يحاول محرِّرو الصور تحسينَ الظروف من خلال جعل المصور يلتقط صورًا شخصية للأطراف الأساسية في القصة.

بمجرد انتهاء المصور من العمل التصويري، تخضع الصور للتحرير. بوجهٍ عام، يكون المصورون أولَ مَن يحرِّر الصور أو يُجْرِي عليها تحريرًا مبدئيًّا، إما من خلال إرسال مجموعة مختارة من الصور رقميًّا، وإما من خلال استعراض الصور على كمبيوتر داخل جهة النشر. بعدها قد يصنع محرِّر صور نسخةً محرَّرةً نهائيًّا من مختارات المصوِّر، أو ربما يطلب من المصور أن يعرض عليه الصورَ الأخرى المتاحة لديه. إن الوضع المثالي لعملية التحرير أن تشتمل على نقاشٍ وتبادُلٍ للمعلومات، فيحصل المصورون على تقويمٍ نقديٍّ لصورهم، ويعرف المحرر المزيدَ عن القصة. يقول جيف بلاك: «أستمع في أثناء عملية التحرير إلى المصور؛ لأنه يخبرني بما شاهده عندما كان هناك. وفي بعض الأحيان أنظر إلى إحدى الصور وأسأله: «ما الذي يحدث؟» لأن الأمر لا يتضح إليك أحيانًا بمجرد أن تنظر إلى صورةٍ ما» (بلاك، ٢٠٠٤).

يستخدم محررو الصور معاييرَ كثيرة من أجل اختيار الصور؛ فهم يقيِّمون الصور بناءً على التكوين، والإضاءة، واللحظة. وفي معظم الإصدارات، يحاول المحررون ضمانَ أن محتوى الصورة «يمثِّل ما نحاول تمثيله في القصة» (بلاك، ٢٠٠٤). بهذه الطريقة

توصِّل العناصر البصرية المفاهيمَ التي تصوَّرَها الشخص الذي ابتكَرَ فكرةَ القصة، تمامًا مثل الكلمات.

ينهي بلاك حديثه قائلًا: «لقد تعلَّمْتُ مهنتي من خلال العمل مصورًا ومحررَ صورٍ لمدة سبع سنوات في صحيفة التايمز في شمال غرب ولاية إنديانا، بالإضافة إلى العمل لثلاث سنوات هنا في صحيفة [شيكاجو] تريبيون» (بلاك، ٢٠٠٤).

يبحث محررو الصور دومًا عن صورٍ يقدِّمونها إلى الصفحة الأمامية؛ فهي واجهةُ الصحيفة، وتشير إلى أهمية القصة (وانتا، ١٩٨٨). وهكذا يصبح تفضيل المقال الافتتاحي وثقافة غرفة الأخبار جزءًا من الإجراءات الاعتيادية لغرفة الأخبار. وتوجِّه الإجراءات الاعتيادية، بدلًا من تدخُّل كبار المحررين، معظمَ القرارات اليومية التي تُتَّخذ داخل غرفة الأخبار.

عادةً ما يحظى محررو غرفة الأخبار جميعًا بفرصة إبداء الرأي في اختيار صور الصفحة الأمامية، وعندما لا توجد صورة قوية للصفحة الأمامية، يصاب المحررون بالتوتُّر.[١٦] يصف كولين كروفورد (مساعد مدير التحرير/التصوير) عمليةَ اختيارِ صورة الصفحة الأمامية واستراتيجيتها في صحيفة لوس أنجلوس تايمز:

> نعقد اجتماعًا كلَّ يوم في الثالثة والنصف؛ حيث نستعرض مبدئيًّا الصورَ للصفحة الأمامية ولقسم الشئون الخارجية للدولة داخل الصحيفة؛ لذا فإنها إلى حدٍّ ما تكون أفضلَ صور التُقِطت في اليوم. ويحضر هذا الاجتماعَ رؤساءُ الأقسام أو نوَّابهم، والمصمِّمون، والمتخصِّصون في الرسومات، ومحرِّرو الصور في قسمي، وجون [كارول، رئيس تحرير الجريدة]، ومدير التحرير، والمسئولون عن الإنتاج الليلي.
>
> نعرض ١٢ صورة، وربما يصل العدد إلى ٢٠ صورة في الأيام الحافلة بالعمل. توجد اختيارات مختلفة للقصة الأساسية في اليوم، وإذا كانت لدينا قصة جيدة لكنها ربما لن تُنشَر في الصفحة الأولى، لكن بها صورة مؤثرة، فإننا نضغط من أجل تخصيص مساحة لها، من أجل تنبيه الناس لوجودها.
>
> عند استعراض صور الصفحة الأولى، لا نعرض عادةً إلا الصور التي نفضِّلها، لكن هذا لا يحدث طوال الوقت؛ فأحيانًا نعرض الصورَ الأكثر امتلاءً بالأخبار، لكننا نعطي الناس اختيارات؛ ففي أحد الأيام، كان لدينا كمٌّ هائل من الصور الرائعة، وكانوا يقولون: «المساحةُ محدودةٌ للغاية بالفعل.» لذلك قلتُ

> لهم عمَّا نعرضه من صور: «حسنًا، انشروا ثماني صور مثلًا لهذه القصة.» وبعد مشاهدة الصور ظهر المحرر فجأةً وقال: «أتعلم، هذه الصور رائعة، ونحن بحاجةٍ إلى تخصيص مساحةٍ لها.» نلعب ألعابًا عقلية أحيانًا — هذا ما نفعله! — لكن من الأسهل الضغط من أجل شيء يستطيع الناس رؤية روعته، بدلًا من مجرد إخبارهم بأنه رائع ... أعتقد أن محرري الكلمات لا يستطيعون التمييزَ بين حقيقة أن تكون صورةٌ ما مملةً تمامًا، «لكنها قصة مهمة». «لكنها، صورة مملة حقًّا».
>
> ثمة أوقات توجد فيها صورٌ أستطيع وصْفَها بالمملة لكنها تكون مهمة؛ على سبيل المثال: تكون الصورة مملةً إذ يجلس الرئيس خلف مكتبه، لكنه إذا جلس خلف المكتب وقال: «سنحارب.» فسنحتاج أن ننشر هذه الصورة. أدرك ذلك تمامًا، لكن ما نميل إلى فعله أيضًا هو أن نقول: «هذه هي قصتنا الرئيسية، وهذه صورتها، وسنضعها هنا بالرغم من أنها صورة مملة.» بل إننا نفعل أحيانًا أشياء سيئة — وقد فعلنا هذا مراتٍ قليلةً، ويصيبني هذا بالجنون — بقدر أن نقول: «لن نضع هذه القصةَ في الصفحة الأمامية لأنها ليست جيدة بما يكفي، لكن ثمة صورة مملة توجد معها؛ لذا سنضع هذه الصورة هنا؛ لأنها تنوب عن القصة.» حسنًا، سنأخذ إذن صورةً سيئةً ونضعها في الصفحة الأولى لأنها تعبِّر عن قصةٍ تريد من الناس أن يدركوها، ولكنك لن تضع قصة سيئة في هذه الصفحة. (كروفورد، ٢٠٠٤)

يصبح قصُّ الصور جزءًا من عملية التحرير. «في جميع أنحاء العالم أصبح القصُّ هو الشكلَ المقبول للتغيير أو التحرير؛ فهو النظير الفوتوغرافي لإعادة الصياغة أو الحذف داخل السرد الفوتوغرافي للصورة» (إربي، ٢٠٠٤). يمكن للقص أن يحسِّن كلًّا من السمات الجمالية للصورة ومحتواها، ولا بد أن يوازن المصوِّرون ومحررو الصور بين مميزات القص وعيوبه؛ تقليل عوامل تشتيت الانتباه، ومن ثَمَّ يعزل المحتوى على نحوٍ أفضل، ولكن القص يزيل بعض المعلومات؛ لذا يجب أن يقرِّر المصورون ومحررو الصور مقدارَ القص ومكانه، من أجل زيادة عرض المحتوى الضروري إلى أقصى حدٍّ ممكن، دون إزالة معلومات مهمة. «أنت تعرف قاعدةَ الاختبار والتجربة — القاعدة الشهيرة لكارول [جوزي] — وهي أن تدع عدستك ذات القياس ٢٠ ملِّيمترًا تلتقط صورًا لكل شيء بحرية، ثم تؤدِّي باقي العمل داخل الغرفة المظلمة، حتى إنْ كانت هذه الغرفة المظلمة هي كمبيوترك» (إلبيرت، ٢٠٠٤).

تستخدم غرف الأخبار كلها تقريبًا في عصرنا الحالي، الكاميرات الرقميةَ والتحريرَ الرقمي؛ لذلك، يحرِّر المصورون، عادةً، معظمَ صورهم في مكان التقاطها. قد يرغب المحررون في فحْصِ نسخةٍ محررة أصغر أو أكبر، بناءً على مقدار ثقتهم بقدرة أي مصور على التحرير.

سهَّلَت الغرفةُ المظلمة الرقمية على محرري الصور استقبالَ الصور من مصادر غير المصورين الموظفين. ويمكننا القول إن هذا الاعتماد الزائد على المصورين المستقلين ومصوِّرِي وكالات الصور ووكالات الأنباء ساعَدَ في جعل عملية اختيار الصور تتَّسِم باللامركزية، وربما بالتنوع أيضًا. ومع ذلك يجب أن نتذكر أن المصورين يحصلون على قوْتِ يومهم من خلال الاستمرار في العمل؛ فهم يدركون أن عملاءهم هم الإصدارات التي يلتقطون الصورَ من أجلها، ويدركون وجودَ توقُّعات معينة فيما يتعلَّق بالاحترافية الفنية، والجماليات، والمحتوى، والأسلوب. في النهاية «يقع المصورون [من وكالات الأنباء] تحت رحمة المحررين؛ ففي حالة القصص الكبرى، قد ترسل وكالة أسوشييتد برس عشرات الصور كلَّ ١٢ ساعة. وربما يوجد ستة مصورين يلتقطون الصورَ دون توقُّف، كلٌّ منهم معه ثلاث كاميرات آلية. ولا بد أن يوجد شخصٌ ما ينتقي ويختار» (روزينبلوم، ١٩٩٣، ص٨٢).

على الرغم من العوامل التي تميل إلى توحيد أنواع الصور الفوتوغرافية المنتَجة لصالح الإصدارات الإخبارية، فإن المصورين داخل الميدان يمكنهم صنع اختلافٍ؛ ففي كثير من الأحيان، يقع الاختيار على المصورين، خاصةً بسبب مهاراتهم الفنية، وأسلوبهم الشخصي، وحساسيتهم، ومهاراتهم اللغوية ... إلخ. وأحيانًا، يكون المصورون صحفيين ممتازين تمامًا.

على الرغم من قدرة المصورين على سرد القصص باستخدام الكاميرا، فإن كثيرًا منهم لا يفكِّرون طويلًا في تعليقاتها، على الرغم من أن هذه التعليقات تؤثِّر تأثيرًا بالغًا في طريقة تفسير الصور (بيرجر، ١٩٨٢).[١٧]

قال كارل مايدانز، الذي قضى مع زوجته نحو عامين في معسكرات اعتقال اليابانيين أثناء الحرب العالمية الثانية، عن عمله خلال هذا الصراع:

> سجَّلْتُ ملاحظات عن كل شيء؛ كل بكرة فيلم أنتهي منه، وإذا استطعتُ، كل إطار يوجد على كل بكرة، مع خلفيةٍ كافيةٍ حتى أستطيع تدوينَ هذه الملاحظات في شكل تعليقات للنشر عمَّا كانت تحتويه الشحنة، والمجموعة التي

> كنتُ معها، والأحداث التي تدور من حولي، ورقم البكرة ورقم الإطار ... في كثيرٍ من الأوقات، كانت للتعليقات أهميةُ الفيلم ذاتها؛ فكثير منَّا ممَّن يصنعون صورًا جيدة للغاية للأحداث في ظروف صعبة جدًّا يعجزون عن الحصول على تعليقات كافية في الفترة بين إخراج الفيلم من الكاميرا وإعطائه إلى شخصٍ ليأخذه من أجل شحنه. وحتى على الرغم من ذهاب الفيلم إلى نيويورك، إذا لم يستطع شخصٌ ما فهْمَ ما يوجد لديك، فإنه لن يصلح للاستخدام؛ ولذلك كانت هناك عناية خاصة بالتعليقات في الميدان. (فولتون، ١٩٨٨، ص١٤٣)

يذهب القراء إلى التعليق لمعرفة ماذا يحدث في الصورة، ولوضع الصورة في سياقها. قد يشير الضوء في الصورة أحيانًا إلى الوقت في اليوم الذي التُقِطت فيه؛ وتعطي الخلفية معلومات عن الموقع، وتشير تعبيرات الشخص موضوع الصورة ولغة جسده إلى الحالة النفسية. إلا أن التعليقات يمكنها توضيح (أو تشويه)[١٨] المعلومات الموجودة في الصورة وربط الصورة بالقصة.

في بعض الصحف، يكتب المصورون التعليقات، بينما يكون المصورون في صحفٍ أخرى مسئولين عن المعلومات الخاصة بالتعليق، لكن يكتب المسئولون عن النص — محررو الطباعة عادةً — التعليقات.

يكون أسلوب كتابة التعليقات متشابهًا في معظم الصحف؛ على سبيل المثال:

> لا أعتقد أن أسلوب كتابة التعليقات [في ذي نيويورك تايمز] قد تغيَّرَ كثيرًا. تصف الجملة الأولى، في الأساس، سببَ نشر الصورة في الصحيفة، وتشير إلى بعض جوانب القصة؛ لربط الصورة بالقصة. أما الجملة الثانية فتقول عادةً ما يحدث في هذه الصورة على وجه الخصوص؛ فتجيب في الأساس عن الأسئلة: «ماذا» و«أين» و«متى» و«مَن». (فرانك، ٢٠٠٤)

يتفق جميع المحررين على أنه لا يمكن الفصل بين الصورة والتعليق، فيقول كبير محرري الصور في صحيفة لوس أنجلوس تايمز؛ كيرك ماكوي: «من المهم أن يوجد توافق بين الكلمات والصور؛ فالمجموعة، بعناصرها الثلاثة: الكلمات والصور والتصميم، هي التي تجذبك إلى قراءة القصة» (ماكوي، ٢٠٠٤).

تصميم الصفحة هو الخطوة الأخيرة في عملية صنع التقرير المصوَّر. يبدأ كثيرٌ من محرري الصور وقليلٌ من المصورين في تخيُّل شكل الصفحة مسبقًا وهم يحرِّرون الصور.

وتدعم إصداراتٌ عدة وجودَ تواصُل جيد بين قسمَي التصوير والتصميم، ويتطوَّع بعضُ محرري الصور لإشراك المصمِّمين في وقت مبكر في عملية التخطيط للقصة. أحيانًا، خاصةً في المشروعات الكبرى، يتكوَّن فريق من الكاتب ومحرِّر القسم والمصوِّر ومحرِّر الصور والمصمِّم، من أجل التحدُّث حول جوانب القصة والصور، والتحرير والتصميم كافة.

يُعتبَر التواصل بين أقسام التصوير والكتابة والتصميم مهمًّا للغاية في صنع عرض مؤثر، كما يكون من المهم احترام الخصائص السردية للصور. يقول جو إلبيرت:

> يعِدُّ المرءُ تصميمًا يتماشى مع المحتوى [الخاص بالصور] ... عندما أتيتُ إلى هنا [صحيفة واشنطن بوست]، عملتُ في إحدى المرات مع هذا المصمم، وكان تقريبًا أسوأ مصمِّم عملتُ معه على الإطلاق طوالَ حياتي. قلتُ له: «حسنًا، هذا ليس تصميمًا، إنه مجرد شيء غريب.» أنا لم أفهم كيف نُسِّقت الصفحات على هذا النحو، فقال لي شخصٌ ما: «جو، أَلَا تدرك أنه أينما يَرِدُ ذِكْر ذلك الشخص [موضوع الصورة] في القصة تُوضَع الصورة؟» عليك أن تتخيَّل تصميم صفحةٍ بها قصةٌ على صفحتين مساحتها ٥٠ بوصة، ويكون تصميم هذه الصفحة معتمدًا على وضع الصورة بجوار موضع ذِكْر الشخص في القصة. إلى أي مدًى يمكن أن تصل الأمور؟ (إلبيرت، ٢٠٠٤)

يعني التصميم على أساس المحتوى استخدام الصور بطرق تجذب انتباه القراء، وسرد القصص بصريًّا، وتحقيق تأثير عاطفي. تعطي نائبة مدير التصميم في صحيفة لوس أنجلوس تايمز، ميشيل وايتلي، مثالًا على هذا، فتقول:

> في العام الماضي، أثناء الحريق الهائل الذي نشب في كاليفورنيا، كان التصوير مذهلًا؛ فكان مخيفًا، وعاطفيًّا، وواقعيًّا بطريقةٍ لا يمكن أن تحصل عليها من الكلمات — الخوف الحقيقي نفسه الذي يبدو على وجوه الناس — لذلك، كنا نستيقظ كلَّ يوم على كمٍّ هائل من الصور، وكانت هذه الصورُ تستحِقُّ بالفعل أن تُنشَر. (وايتلي، ٢٠٠٤)

سُهِّلت عمليةُ التعامُل مع مصوري هذا الحريق الهائل لأن المصورين كانوا يستخدمون كاميرات رقمية؛ فتمكَّنوا من تحرير الصور في مكان التقاطها، وإرسالها إلى غرف الأخبار باستخدام الهواتف الخلوية، مع استمرارهم في تغطية الحرائق؛ فقد جعل التصويرُ

الرقمي والغرفُ المظلمة الرقمية العملَ أقلَّ إرهاقًا للمصورين ومحرري الصور. يتمتَّع المصورون الآن بحريةِ إرسال الصور من أيِّ مكانٍ في العالم عبر هواتف الأقمار الصناعية وأدواتها الاتصالية التي يتضاءل حجمها بمرور الوقت. يقول لويس سينكو:

> تسمح لك الكاميرات الرقمية بالانشغال بالتصوير؛ فأنت لا تحتاج إلى قيادة السيارة طوال الوقت من غرفة الأخبار وإليها. أعيش في لونج بيتش، وأتذكَّر أنه منذ بضع سنوات، حينما كنتُ لا أزال أصوِّر باستخدام الأفلام — في أواخر التسعينيات — كانت منظمة السلام الأخضر تحاصِر سفينةً مليئةً بالورق؛ حتى لا تدخل ميناءَ لونج بيتش. كنتُ قادمًا إلى الصحيفة من مهمةٍ بدأت في الساعة الثانية. عملت فيها حتى الساعة الخامسة، وبينما كنتُ أدخل بالسيارة إلى المكان، كنتُ أستمع إلى الأخبار في المذياع، وقالوا: «حسنًا، بدأَت الآن هذه العملية بأكملها، فهم يُدخِلون السفينةَ الآن. وإذا اعترَض طريقَهم أيُّ شخصٍ من منظمة السلام الأخضر، فإنهم سيُبعِدونهم بمساعدة خفر السواحل.»
>
> فكرتُ: «يا للهول! من الأفضل أن أذهب إلى هناك!» فخرجتُ بالسيارة من موقف السيارات، واتصلتُ بالمحررين الذين أعمل معهم على الهاتف الخلوي، وقلتُ لهم: «أنا في طريقي إلى لونج بيتش لرؤية موضوع منظمة السلام الأخضر هذا.» لكن عندما وصلتُ إلى هناك، امتدَّ الأمر إلى فترة طويلة. كانت الساعة بالفعل السادسة والنصف عندما بدأت الأحداث. قفز شخصٌ من أحد زوارق المنظمة، وحاوَلَ ربْطَ نفسِه بدعامات الرصيف الذي كان من المفترض أن تذهب إليه السفينة. قفز بعض خفر السواحل في الماء خلفه مباشَرةً، وصوَّرْتُ ذلك.
>
> ثم فكرتُ وقلتُ: «من الأفضل لي أن أخرج من هنا؛ إذ ينبغي عليَّ الذهاب إلى وسط المدينة في لوس أنجلوس من أجل تظهير الفيلم والحصول على صور محررة.» عندما عدتُ إلى غرفة الأخبار كانت الساعة السابعة والنصف، وكان موعد التسليم النهائي في الثامنة، وكان لا يزال يتوجَّب عليَّ تظهير الفيلم وتحريره ومسحه ضوئيًّا — أجرينا المسح الضوئي حينها على السوالب — وكنتُ أشعر بأنني في سبيلي للإصابة بقرحة من شدة القلق وأنا في طريق عودتي.
>
> أما الآن، فيمكنني ببساطةٍ إرسالُ الصور من القارب. أعتقد أن هذا سهَّلَ الأمرَ كثيرًا؛ إذ قَلَّ قلقك بشأن الأمور الثانوية مثل قيادة السيارة، وتركِّزَ فعليًّا

> بقدرٍ أكبر على عملك مصوِّرًا. لكنني أعتقد أيضًا أن هذا يجعلك تعمل بجدٍّ أكثر؛ لأنك تستطيع الاستجابة على الفور، دون قلقٍ بشأن العودة إلى المكان. وأعتقد أن هذا أسهل على العاملين في المكاتب أيضًا. كل شيء أصبح أسرع الآن. (سينكو، ٢٠٠٤)

سرَّعَ التصوير الرقمي، بالنسبة إلى المصور، عمليةَ التصوير في الموقع وتحرير الصور في غرفة الأخبار، لكن الإجراءات كلها، بدايةً من فكرة القصة وحتى رؤية الصور على الصفحة، تظلُّ كما هي. يبتكر الكُتَّاب ومحررو الكلمات الذين يتعلَّمون «ما هو الخبر» من خلال التدريب الصحفي معظمَ أفكار القصص، وتُوكَل إلى المصورين بوجهٍ عامٍّ مهمةُ توضيحِ المفاهيم التي يبتكرها الصحفيون بالصور، ويعرف المصورون أنواعَ الصور التي تكون موضعَ قبولٍ وترحيبٍ في إصداراتهم. يستخدم محرِّرو الصور معاييرَ عديدة عند اختيار الصور، ومنها الجماليات والمحتوى. يتفق محتوى الصور عادةً مع محتوى القصة المكتوبة، وتوفِّر التعليقات حلقةَ الوصل بين الكلمات والصور. أخيرًا، تتأثَّر غرفُ الأخبار بشخصياتِ كبار المحررين؛ فيحدد هؤلاء المحررون الشكلَ العام للثقافة المتبعة في غرف الأخبار الفردية، وتحدِّد ثقافةُ غرفة الأخبارِ إلى حدٍّ بعيدٍ الأشياءَ؛ ما هو خبر، وطريقة عرض هذا الخبر.

هوامش

(١) لم تُغَطِّ صحيفتا لكسينجتون ليدر [في ولاية كنتاكي] ولكسينجتون هيرالد، بناءً على تعليمات فريد فاكس المدير العام للصحيفتين وناشِرهما، حركة الحقوق المدينة في ستينيات القرن العشرين، على الرغم من أنها كانت من الأخبار المحلية. يُقال إن فاكس «كان يدعم، بوجه عام، إزالة التمييز العنصري، لكنه كان يفضِّل أسلوبَ توخِّي الحذر ... ويتفق كثير من الخبراء على أن القرارات التي اتُّخِذت في صحيفتَي الهيرالد والليدر أضَرَّتْ بحركة الحقوق المدنية في هذا الوقت، ودمَّرَتْ على نحوٍ لا يمكن إصلاحه السجلَّ التاريخي، وفوَّتت على قراء الصحيفتين أحدَ أهم القصص في القرن العشرين» (بلاكفورد ومينش، ٢٠٠٤).

(٢) في لقاء أُجرِيَ معه عام ١٩٩٢، قال المحرر الإخباري في صحيفة ذي نيويورك تايمز، بيل بوردرز، عن رئيس التحرير التنفيذي، ماكس فرانكل: «لا يدَّعِي أحدٌ أن

الوضعَ ديمقراطيٌّ هنا. إذا أراد أن يقرِّر شيئًا، حتى إنْ كان كلُّ الموجودين في الغرفة ضده، فإنه يستطيع فعْلَ هذا» (بوردرز، ١٩٩٢).

(٣) فازت الصورة التي التقَطَها إيدي آدامز للجنرال نويان نوس لوان وهو يطلق النار على نويان فان ليم، المشتبه في انتمائه لجبهة فييت كونج، أثناء حرب فيتنام على جائزة بوليتزر الممنوحة لوكالة أسوشييتد برس عام ١٩٦٩. اعتذر آدامز فيما بعدُ للجنرال لوان لأن هذه الصورة دمَّرَتْ سمعة لوان، وأدَّتْ إلى تعقيد باقي حياته. كتب آدامز تأبينًا للجنرال لوان، قال فيه: «قتل الجنرال الفييت كونج؛ وأنا قتلتُ الجنرال بكاميرتي. ما زالت الصور الثابتة أقوى سلاح في العالم؛ فالناس يصدِّقونها. لكن الصور تكذب بالفعل، حتى دون وجود تلاعب بها؛ فهي تقول نصفَ الحقيقة فقط.»

(٤) أثناء عملي مديرًا للتصوير في صحيفة إليونيفيرسو في الإكوادور، كان مدير التحرير ومحررو الأقسام يحثونني دومًا على اختيار صور غير التي اخترتها للنشر؛ فكانوا يريدون، عادةً، صورًا أكثر حَرْفية، كنتُ أرى أنها تفتقر إلى التأثير العاطفي، وكنتُ نادرًا ما أغير قراري؛ ومع ذلك، لم يطلب مني المالك/الناشر، كارلوس بيريز، أن أغيِّر اختياري إلا مرةً واحدة. كانت صورة ستُنشَر على مساحةِ عمودٍ ونصفٍ للرئيس الإكوادوري جميل معوض. في أثناء حملة معوض الانتخابية، قال معارضوه إنه مثليُّ الجنس؛ وهو ما يُعتبَر سمًّا سياسيًّا في المناخ المحافِظ الذي ساد الإكوادور في تسعينيات القرن العشرين. سألني كارلوس بيريز ألَّا أرى أن الصورة التي اخترتُها تُظهِر الرئيس بصورة «أنثوية قليلًا»، وربما علينا العثور على صورة أخرى. أخبرتُه أنني أعتقد أن هذه الصورة تجعل الرئيس يبدو مثل سياسي يتعرَّض لضغطٍ، ومع ذلك غيَّرْتُ الصورة إلى حدٍّ ما؛ لأنها كانت المرة الوحيدة التي طلب مني فيها كارلوس تغييرًا؛ لذا علمتُ أن الأمر كان مهمًّا له، وإلى حدٍّ ما لأنه يعرف ثقافته أكثر مني، وأخيرًا لأنني كنتُ أعلم أنه، بصفته ناشرَ الصحيفة، يمكنه فعل أيِّ تغييرات يراها ضروريةً. لم تكن هذه الصورة على وجه التحديد تستحقُّ الخوضَ في نقاش صدامي.

(٥) في عام ١٩٩٣، أصبح مولر مدير التحرير في شركة تايم المحدودة، وتقلَّدَ هذه الوظيفةَ حتى عام ٢٠٠٠.

(٦) أصبح كلٌّ من الصحفيَّيْن العاملين في الصحافة المرئية؛ دينيس فينلي في صحيفة ذي فيرجينيان-بايلوت، وماجي استيبر في صحيفة ذي ميامي هيرالد، مديرَ تحريرٍ مساعِدًا، بالإضافة إلى عملهما محرِّرَيْ قسمَيْن، كما أصبح فينلي الآن رئيسَ تحرير ذي فيرجينيان-بايلوت، لكن هاتين حالتان نادرتان.

(٧) بعد ملاحظة غرفة الأخبار في صحيفة إليونيفيرسو لمدة أسبوع، قبل تقلُّد منصبِ مدير التصوير في عام ١٩٩٨، كتبتُ اقتراحًا لمالك الصحيفة وناشرها، كارلوس بيريز؛ أشرتُ فيه إلى ثلاث مراحل للتغيير. مكَّنَت التغييراتُ القصيرةُ المدى قسمَ التصوير من تولِّي أعمال التحرير اليومية للصور، وسمحت لمدير التصوير بالتشاور مع مدير التحرير ومدير التصميم بشأن استخدام الصور في الصفحة الأمامية وتصميمها. أما التغييراتُ المتوسطة المدى، فتصدَّتْ للعمل مع المصورين على تحسين مهارات التصوير لديهم بوجهٍ عام، في حين خلقَت التغييراتُ الطويلة المدى (وكانت الأهم في رأيي) أسلوبَ الفريق في ابتكارِ أفكار القصص وتطويرها. أصبح المصورون مسئولين عن ابتكار أفكار القصص، وأُلزِم رؤساء تحرير الأقسام بالاستماع إلى القصص التي يطرحها المصورون وتقويمها. بالإضافة إلى ذلك، كان الكُتَّاب والمصورون ملزَمِين بالعمل معًا في عملية تطوير القصص.

(٨) في شرحها لفشل محرري صحيفة واشنطن بوست في كشف الخداع في قصة جانيت كوك «عالم جيمي» منذ البداية، تقول باميلا نيوكيرك إن القصة يمكن أن يصدِّقها المحررون البِيض. «هذا لا يعني أن خداع كوك كان من الممكن كشفه على الفور (على الرغم من أن كثيرًا من العاملين في غرفة الأخبار رأوا منذ وقت مبكر أن قصتها يصعب تصديقها)، لكني أقول إن الصور التي صنعَتْها لقيت صدًى لدى عدد كافٍ من الناس أعطاها المصداقية. يسود الافتتانُ بأمراضِ مجتمعات السُّودِ صناعةَ الأخبار، ويتعلَّم المراسلون بسرعةٍ أن قصصًا مثل «عالم جيمي» هي بطاقةُ الوصول السريع إلى الصفحة الأولى» (نيوكيرك، ٢٠٠٠، ص١٦٧).

(٩) سمع كلُّ الصحفيين شعارَ «إذا عضَّ كلبٌ رجلًا، فهذا ليس خبرًا؛ أما إذا عضَّ رجلٌ كلبًا، فهذا هو الخبر». يشوِّه هذا الشعارُ الصحفي أحيانًا تصويرَ الأشخاص أو المجموعات. بينما كنتُ أعمل مديرًا للتصوير في صحف كوبلي في شيكاجو، حضرت اجتماعًا للأخبار، قرأ فيه أحدُ المحرِّرين رسالةً من سيدة من أصول لاتينية كانت تعيش في الضاحية التي تُوزَّع فيها الصحيفة. أبرزَت الرسالةُ قصةً نشرتها الصحيفة عن والدٍ في حيِّها السكني اتَّهَمَ منظِّمِي إحدى مسابقات ملكات الجمال للفتيات ذات الأصول اللاتينية بتزوير النتائج. كانت كاتبة الرسالة غاضبةً لأن المسابقة لم تصبح خبرًا إلا بعد حدوث هذا الخلاف؛ فلم تنشر الصحيفةُ أيَّ شيء عن المسابقة قبل حدوث هذا الاتهام. بعد هذا الادِّعاء، نُشِرت القصة في الصفحة الأمامية. ضحك المحرِّر وقال: «الناس لا تفهم ببساطةٍ

ما يُعَدُّ خبرًا، وما لا يمكن اعتباره كذلك.» أخبرتُه أنني أعتقد أن السيدة لديها حجة وجيهة، فردَّ عليَّ قائلًا: «كيف أمكن لشخص مثلك أن يصير صحفيًّا؟»

(١٠) توجد بالطبع توقُّعات هائلة بشأن هذا الأمر، خاصةً في بعض القصص البيئية التي نشرَتْها الصحف في السنوات العديدة الماضية.

(١١) يعتقد مكشيسني أن المؤسسات الإخبارية تخاف من «اليمين السياسي» وتتأثَّر به. يسمح عاملُ الجذب الإخباري للمحررين والكُتَّاب بتبرير القصص من خلال إدخالها داخل إطار الحدث الإخباري؛ فيقول: «لا يسع الإنسان الأمريكي العادي إلا أن يتعرَّض للمعايير المزدوجة الملحوظة في التعامُل مع السياسيين والقضايا في الوسائل الإعلامية، بناءً على الحزب والأيديولوجية. يوضِّح مصيرُ بيل كلينتون وجورج دبليو بوش حجمَ انتصار المحافظين. يوضِّح، على سبيل المثال، بحثٌ أجراه موقع نيكسيس أن ١٣٦٤١ قصة ركَّزَتْ على تجنُّب كلينتون للتجنيد الإلزامي، في حين لم تُظهِر إلا ٤٩ قصة فقط استغلال والد بوش نفوذه من أجل ضم ابنه إلى الحرس الوطني الجوي لولاية تكساس بدلًا من الذهاب للميدان.» يستمر مكشيسني في الحديث: «اعترَفَ ريك كابلان، الرئيس السابق لمحطة سي إن إن، بأنه أعطى تعليماتٍ لموظَّفيه بإعطاء قصة مونيكا لوينسكي اهتمامًا كبيرًا، على الرغم من اعتقاده بأنها كانت قصةً مُبالَغًا فيها؛ فقد علم أنه سيواجِه انتقادًا مدمِّرًا من اليمين بالتحيُّز الليبرالي إذا لم يهاجمها. قال مدير منظمة الائتلاف المسيحي، رالف ريد: «أعتقد أنك إذا نظرتَ إلى الطريقة التي عُومِل بها كلينتون، فإنك ستُحرَج من أن تقول إن وجهات النظر الليبرالية الأيديولوجية لمعظم المراسلين ... أدَّتْ إلى حدٍّ ما إلى التغطية المبالغ فيها لقصة بيل كلينتون» (مكشيسني، ٢٠٠٤، ص١١٨).

(١٢) «يوجد لدينا مصوِّرون لديهم نقاطُ قوةٍ معينة، ونحاول الاستفادةَ من نقاط القوة هذه؛ فعلى سبيل المثال: يكون أداء بعض المصورين جيدًا في الاستوديو، ونحن نحاول الاستفادة من نقطة القوة هذه عند توزيع المهام. هذا لا يعني المحاباة، وإنما إذا عبَّرَ شخصٌ ما عن رغبةٍ وأدَّى فيها أداءً يُرضِي جميعَ الأفراد الذين يهتمُّون بالتصوير، فإننا نستغلُّ نقطةَ القوة هذه» (ويلز [محرِّر الصور في صحيفة لوس أنجلوس تايمز]، ٢٠٠٤).

(١٣) «لم يظهر مفهوم كون الصحافة حياديةً سياسيًّا، وغير متحزِّبة، واحترافية، وحتى «موضوعية»، حتى القرن العشرين. وكان من شأن هذه الأفكار عن الصحافة، خلال أول جيلين أو ثلاثة من الجمهورية، أن تبدو غير منطقية، وحتى غير واردة؛ فقد كان

الغرض من الصحافة هو الإقناع، بالإضافة إلى تقديم معلومات، وكانت الصحافة تميل كثيرًا إلى التحزُّب الشديد. يقدِّم نظامُ الصحافة المتحزِّبة الكثيرَ للمجتمع الديمقراطي، ما دامت هناك وسائلُ إعلامٍ عديدة مموَّلة جيدًا وتقدِّم نطاقًا واسعًا من وجهات النظر ... في أوائل القرن العشرين، أصبحَتْ كثافةُ الصحف في ارتفاعٍ، لكن لم تكن الصحفُ اليومية الجديدة تصدر بنجاح في أيِّ مكانٍ في الأسواق القائمة بالفعل. فكان بقاءُ الصحافة متحزِّبةً في هذا السياق، وتأييدُها صراحةً مصالِحَ ملَّاكها والمعلِنِين الذين يدعمونها ماليًّا، يعني التشكيك بشدة في مصداقيتها» (مكشيسني، ٢٠٠٤، ص٥٨ و٦٠).

(١٤) يفترض تشومسكي أن المعنى الفعلي «للموضوعية» هو رؤية العالَم ونقله من المنظور الأيديولوجي لوسائل الإعلام الجماهيرية. «إن وسائل الإعلام الجماهيرية هي مؤسسات رأسمالية، ولا عجبَ في حقيقةِ أن هذه المؤسسات تعكس أيديولوجيةَ المصالح الاقتصادية السائدة» (تشومسكي، ١٩٧٩، ص٧٨).

(١٥) «لا يوجد نظامٌ أو منطقٌ فيما بين المصادر الإخبارية. ويعتزُّ بالمقابلات التي تُجرَى مع رئيس الجمهورية المحرِّرون الذين يرفض معظمُهم السماحَ للمراسلين بالاستشهاد بأقوال سائقي التاكسي؛ لأنها تبدو أسهلَ ممَّا ينبغي. والواقع أن سائقي التاكسي يكشفون عادةً عن معلوماتٍ أكثرَ» (روزينبلوم، ١٩٩٣، ص١٠٥).

(١٦) مرَّتْ عليَّ أيامٌ عديدة أثناء عملي في صحيفة إليونيفيرسو، كنتُ أنا ومدير التحرير ومدير التصميم ننتظر فيها المصوِّرَ ليعود من مهمةٍ أُوكِلت إليه في وقت متأخر من اليوم، آمِلين أن تكون لديه صورٌ مؤثرة لتُوضَع في الصفحة الأمامية في اليوم التالي.

يقول تود هيسلر: «يعقد المحررون [محررو صحيفة روكي ماونتن نيوز] اجتماعَيْن كلَّ يوم؛ أحدها في الحادية عشرة والآخَر في الثالثة بعد الظهر. يُعتبَر اجتماعُ الحادية عشرة استعراضًا لسَيْر العمل في اليوم؛ فيجتمع كلُّ محرري الكلمات والصور معًا في غرفة واحدة، ويقولون لهم: «ما قصتنا الكبيرة لهذا اليوم؟ وما الشكل المقترح لصفحتنا الأولى؟ ما الذي سنعمل عليه اليومَ؟» ويردُّون عليهم: «هذا المساء سنفعل كذا، وقد صوَّرْنا بالفعل كذا، ونحن نكرِّس كلَّ جهودنا للصفحة الأولى.» ثم يأتي اجتماع الثالثة فيقولون: «حسنًا، ما الذي أنجزناه؟ وما الذي لم ننجزه بعدُ؟» أنا أطلق ساخرًا على اجتماع الحادية عشرة «الاجتماع التفاؤلي»، وعلى اجتماع الثالثة «الاجتماع التشاؤمي»؛ لأنهم يقولون في اجتماع الحادية عشرة «نحن سننجز كلَّ هذا العمل»، لكن يخرج الناس إلى الشوارع فإما أنهم لا يتمكَّنون من تغطية القصة، وإما يكتشفون أنها لم تكن قصة حقيقية، أو لا يستطيعون

الانتهاء من تغطيتها في الوقت المناسب؛ وحتى الساعة الثالثة يظلون يحاولون الاتصال بالناس، أو لا يعيد الناس الاتصال بهم [المصورين] مرةً أخرى؛ فينشأ كثيرٌ من المسائل المختلفة التي تدمِّر الخططَ للصفحة الأمامية» (هيسلر، ٢٠٠٦).

(١٧) «دقة التعليقات ضرورية لنجاح أقسام التصوير. نريد أن نطلق على أنفسنا صحفيين، لكننا لا نكتب تعليقات حقيقية، ولا نكتب حتى جملًا كاملةً» (راسموسن، [مدير التصوير في صحيفة فلوريدا صن سنتينل] ٢٠٠٤).

(١٨) «قصة التعليق المفضَّلة عندي هي سبقي الصحفي السابق عندما كنتُ أغطِّي موضوعَ التعليم العالي؛ إذ كانت جامعة كاليفورنيا في بيركلي تكرم ماريو سافيو؛ فهم يخصِّصون غرفةً أو مقهًى صغيرًا أو أيَّ شيءٍ في إحدى المكتبات. قد لا يستشعر معظمُ الناس اليومَ أهمية ماريو سافيو عند سماع اسمه، إلا أن ماريو سافيو كان قائدَ حركة حرية التعبير في عام ١٩٦٣ ... وكانت الجامعة تكره هذا الزميل؛ فقد ارتبَطَ في أذهانهم بأنه مثير للمتاعب. والآن — كان هذا في أواخر فترة التسعينيات — بعد سنوات عدة، يطلقون اسمه على قسمٍ تافه في المكتبة. قلنا: «هذا أمر غريب.» لذلك أعددنا هذه القصة. لم أذهب إلى الحدث، لكن أحد مصورينا ذهب إليه. الآن، بعد وفاة ماريو سافيو، أصبح من السهل على الجامعة الاحتفاء به، إلا أن ابنه وأرملته كانوا هناك. كتبتُ في القصة أن ابنه وأرملته حضرا الحدث، وظهر في الصورة — لا أدري إنْ كان التقطها أحد مصوري الجريدة أو أحد المصورين المستقلين — ابنه وأرملته، وكتب محرِّر الطباعة هذا التعليقَ «الابن وأمه» ... وفي اليوم التالي، جاءني اتصال تقول فيه سيدة: «أطالِب بتصحيحٍ؛ أريدك أن تعلم أن هذه السيدة ليسَتْ أمه.» فقلتُ لها: «حسنًا؛ حتى لا نضطر إلى تصحيح الأمر مرةً ثانيةً، كيف علمتِ أنها ليسَتْ أمه؟» فقالت: «أنا أمه، وهذه هي زوجته الثانية.» لذلك فإن هذه إحدى حالات الافتراض الكلاسيكية؛ إذ افترَضَ [محرِّر الطباعة] أن الأرملة هي أم هذا الولد، ولم يكن هذا حقيقيًّا» (وايس [كاتب في صحيفة لوس أنجلوس تايمز]، ٢٠٠٤).

الفصل الخامس

الجوانب الاقتصادية

بالإضافة إلى ثقافة غرفة الأخبار، تؤثِّر ملكية الشركة في إطار العمل الذي يعمل الصحفيون في نطاقه. زاد امتلاك الشركات للإصدارات الإخبارية في العقود الأخيرة؛ ونتيجةً لهذا، أصبحَت القراراتُ تُتَّخَذ طوالَ الوقت من أجل استرضاء حَمَلة الأسهم والمُعلنين، وأحيانًا ما يكون هذا على حساب مستهلكي الأخبار. «ثمة ارتباط مباشِر بين محتوى الصحف ومصالح الذين يموِّلون هذه الصحف» (ألتشول، ١٩٨٧، ص٢٥٤).

يطالب حَمَلة الأسهم بزيادة الأرباح، وتؤتي الإصداراتُ المرجوَّ منها عن طريق تقليل النفقات وزيادة الدخل. يقول التقرير السنوي لشركة تريبيون لعام ٢٠٠٥: «تركِّز استراتيجياتنا التشغيلية على ما نستطيع التحكم فيه؛ يعني هذا الاستماع للعملاء، والاستجابة لمطالبهم، والعثور على طرق مبتكرة لزيادة العائد، وتوسيع النطاق الجماهيري، وتطبيق أسلوب صارم في إدارة التكاليف. تحظى هذه الأهداف بأولوية قصوى في كل جزء من عملنا» (شركة تريبيون، ٢٠٠٥، ص٢).

عادةً ما يحدث التحكم في نفقات وسائل الإعلام الإخبارية من خلال تقليص عدد الموظفين، وإدارة مرتبات الموظفين وامتيازاتهم، وتقليل مقدار المساحة المخصَّصة للمحتوى التحريري (المساحة الإخبارية) في مقابل الإعلانات، والحد من الاستعانة بالعمل المستقل، والحد من نفقات السفر، و«سحب التداول في المناطق النائية أو المنخفضة الدخل التي يقلُّ اهتمامُ المعلنين بها» (ماير، ٢٠٠٤، ص٤١). وكل استراتيجية من استراتيجيات تقليل النفقات هذه يمكن أن تكون لها تبعات مؤثرة على المُنتَج الإخباري.

أصبح «تخفيض العمالة» شعارَ إدارة الشركات في عصرنا الحالي؛ فأصبحت عروضُ التسريح من العمل والتقاعُد المبكر اعتياديةً. تقول شركة تريبيون: «بينما ارتفعَتْ إيراداتُ التشغيل لهذا العام بنسبة ٢ في المائة إلى ٥٫٧ مليارات دولار أمريكي، انخفضَتْ أرباحُ

التشغيل بنسبة ١١ في المائة، ويرجع هذا إلى حد كبير إلى تكلفتين سجَّلَتْهما المجموعةُ النشرية؛ ٩٠ مليون دولار للتسويات المتوقَّعة مع المعلِنين في صحيفتَيْ نيوزداي وهوي،[١] و٤١ مليون دولار من أجل إلغاء نحو ٦٠٠ وظيفة في صُحُفنا» (شركة تريبيون، ٢٠٠٥، ص٥). كان للتخلص من ٦٠٠ وظيفة عبئًا كبيرًا على نفقات ميزانية عام ٢٠٠٥، لكن من المتوقع أن تبدأ فوائده الاقتصادية في الظهور فيما بعدُ.

في يوليو عام ٢٠٠٦، أعلنت شركة ذي نيويورك تايمز أنها ستدمج عمليات الطباعة، لتتخلَّص بذلك من نحو ٢٥٠ وظيفة (CNNMoney.com، ٢٠٠٦). وأشار التقرير السنوي لشركة واشنطن بوست لعام ١٩٩٢ إلى أن الشركة استجابت للانخفاض العام في العائدات، بتأكيدها لحَمَلة الأسهم أن التحكُّم في التكاليف «ما زال أحدَ أهم أولوياتها». وعلى وجهٍ أكثر تحديدًا، أخبرَتِ الشركةُ حَمَلَةَ الأسهم بأنها «عملت بجد للحفاظ على انخفاض عدد الموظفين» في السنوات السابقة، وأنها ستستمر في فعل هذا بقدرٍ أكبر في المستقبل؛ لأن «انخفاض التكاليف الأساسية يمكِّننا من تحقيقِ نموٍّ كبيرٍ في الأرباح حينما تتحسَّن الظروفُ الاقتصادية» على حدِّ قولهم (شركة واشنطن بوست، ١٩٩٢، ص٤). كما أشار تقريرٌ صدر في عام ٢٠٠٢ إلى أن «هدف [نايت رِيدر] المعلَن عنه، استجابةً للكساد الاقتصادي الذي بدأ قبيل نهاية عام ٢٠٠٠، كان تقليصَ عدد العاملين في قسم الأخبار بنسبة ١٠ في المائة» (ماير، ٢٠٠٤، ص١٩٢).[٢]

على الرغم من إنكار الشركات، يعتقد البعض أن تقليل عدد الموظفين في المؤسسات الإخبارية يضرُّ بالناتج الإخباري؛[٣] فعندما انخفَضَ عددُ العاملين في صحيفة سان خوسيه ميركوري نيوز التابعة لشركة نايت ريدر إلى حدٍّ كبيرٍ في عام ٢٠٠١، استقال الناشر جاي هاريس. وقال هاريس في كلمةٍ للجمعية الأمريكية لمحرري الصحف:

> ما أزعجني، وهو شيء لم يحدث قطُّ طوالَ سنوات عملي كلها في الشركة، هو قلة الاهتمام بالعواقب أو انعدامه ... فلم يكن يوجد فعليًّا أيُّ نقاشٍ بشأن الضرر الذي سيحدث لجودة صحيفة ميركوري نيوز وطموحاتها بصفتها مشروعًا صحفيًّا، أو بشأن قدرتها على الوفاء بمسئولياتها تجاه المجتمع. (ماير، ٢٠٠٤، ص١٩٢)

واصلَتْ شركة هولينجر إنترناشونال تقليلَ النفقات بعد شرائها شركة فوكس فالي برس المحدودة في إلينوي، بتنظيمِ عملياتِ تسريحٍ جماعية،[٤] ومحاوَلةِ تقليل امتيازات الموظفين.

> عندما اشترَتْ شركة هولينجر إنترناشونال، التي يقع مقرها في كندا، صحيفةَ هيرالد نيوز في مدينة جولييت في ولاية إلينوي، في ديسمبر الماضي، في عملية بيعٍ للأصول، لم تكن ملتزمة قانونيًّا بأي عقودٍ تفاوضَتْ عليها كوبلي برس البائعة [فوكس فالي برس] المحدودة. إلا أن شركة هولينجر وافقَتْ بالفعل، في إطار اتفاقها للشراء، على أن تحترم فعليًّا جميعَ الشروط التي تفاوضَتْ عليها شركة كوبلي مع رابطة صحيفة شيكاجو قبل ذلك بأقل من سنة؛ كلها ما عدا برنامج تقاعد الموظفين، وخطة التقاعد ٤٠١ (كيه) لمساهمة ربِّ العمل.
>
> ربما أراح هذا ضمير شركة كوبلي، لكنه لم يكن مقبولًا من الموظفين. يقول مراسل صحيفة هيرالد نيوز، رئيس إحدى وحداتها، تشارلز بي بيلكي: «تفاوضنا على هذه الفوائد بنِيَّةٍ حسنةٍ طوالَ فترةٍ امتدَّتْ ثمانية أشهر مع كوبلي.» «ثم اشتكَتْ هولينجر وأخبرَتْ موظَّفِيها الجدد بأنهم لا يستحقون كل هذا.» (ذي جيلد ريبورتر، ٢٠٠١)

على الرغم من أن الإدارة والموظفين قد يقترحون الفصل بين المفاوضات المالية والعمل الصحفي؛ حتى لا يؤثِّر شعورُ الموظف بالمرارة في حِرفية العمل داخلَ غرفة الأخبار؛ يصعب تحديدُ تأثيرِ سخط الموظف على المنتَج الإخباري. كما إن مدركات المجتمع عن مقدِّم الأخبار إليهم قد تتأثَّر أيضًا بالضغينة الشديدة الوضوح.

تقليلُ حجم المساحة المخصصة للأخبار استراتيجيةٌ أخرى بهدف التحكم في النفقات يزيد تطبيق الإصدارات الإخبارية لها. يعني هذا، أحيانًا، استخدام عدد أقل من القصص ومن الصور؛ وفي أحيان أخرى، تكون القصص أقصر و/أو الصور أصغر حجمًا. في السنة الأخيرة من عملي مع صحف كوبلي في شيكاجو، كانت تدور مناقشات مستمرة (محتدمة أحيانًا) حول نقص المساحة المخصَّصة للكلمات والقصص المرئية. في السنوات السابقة، كانت المساحة متوافرةً بوجهٍ عام للقصص التي يشعر كبارُ المحررين بأهميتها، إلا أنه في عام ٢٠٠٠، قلَّصَت الإدارةُ التكاليفَ قبل بيع الصحف.[٥]

تتعرَّض الصحفُ المحلية الكبرى أيضًا لتقليصات في المساحة المتاحة. تقول جيل فيشر التي تعمل في صحيفة لوس أنجلوس تايمز:

> ستتأثَّر [المشروعات التي يعمل المصورون والكُتَّاب عليها في لوس أنجلوس تايمز] بالتخفيضات في الميزانية بالتأكيد، وكثيرٌ من هذه [القصص] تكون

> جادة. أشعر بالقلق بالفعل في هذه المرحلة. أعتقد أن أفضل القصص على الإطلاق لن تتأثَّر كثيرًا، تمامًا مثلما أوجدنا مساحةً لجنازة ريجان ... (و) لا أعتقد أنها [الضغوط المالية]، ستغيِّر طريقةَ تغطيتنا للأخبار في القصص بجرأةٍ، لكن ما أعتقده فعلًا هو أننا سنغطِّي عددًا أقل من القصص؛ فالمساحة تمثِّل مشكلةً. (فيشر، ٢٠٠٤)

يلحظ هال ويلز، الذي يعمل أيضًا في صحيفة لوس أنجلوس تايمز، أن تقليل حجم المساحة أثَّرَ في أسلوب استخدام المحررين المسئولين عن التكليف بمهام التصوير المصورين المستقلين؛ فهو يعتقد أنه بسبب تقليل المساحة المتاحة للصور، لا بد أن يفكِّر المحررون الآن في الحكمة من دفع أربعمائة دولارٍ لمصور مستقل مقابل صورة لن تُنشَر إلا على عمودين. يقول ويلز إنه في السابق عندما كان يطالب أحد الكُتَّاب بصورة لتُنشَر مع قصته، ولا يكون أيُّ مصور من العاملين في قسم التصوير متاحًا، كان محرِّر الصور يكلِّف عادةً مصورًا مستقلًّا دون تردُّد؛ أما الآن، على حد قوله، فإن محرر الصور يفكِّر أكثرَ في التكلفة مقابل حجم المساحة المتاحة. «نلحظ أن القسم الذي كان يتكوَّن عادةً من ١٠ صفحات أو ١٢ صفحة، تضاءَلَ الآن ليصبح مكوَّنًا من ٨ صفحات أو ١٠ صفحات.» ويواصل حديثه قائلًا: «وأعتقد أن القراء يلحظون هذه الأشياء أيضًا؛ فقد كانوا يحصلون على كمٍّ كبيرٍ من المحتوى الإخباري، ثم فجأةً يجدونه مكدَّسًا وتصعب قراءته. أعتقد أن هذا يؤثِّر بالسلب على القراء» (ويلز، ٢٠٠٤).

يشعر المحررون المسئولون عن التكليف بالمهام أيضًا بآثار قيود الميزانية بأساليب أخرى. بعد وفاة رونالد ريجان مباشَرةً، حاوَلَ محرر صحيفة شيكاجو تريبيون، تود باناجوبولوس، جعْلَ أحد مصوري الصحيفة يُكلَّف بالذهاب إلى التغطية الصحفية المشتركة لحدث «تسجية الجثمان من أجل إلقاء النظرة الأخيرة عليه» في القاعة المستديرة في واشنطن العاصمة. كان مصور الصحيفة، بيت سوزا، يعمل بدوام كامل في واشنطن، وكان المصور المسئول عن تصوير ريجان، لكن باناجوبولوس يقول إنه عندما عيَّنَت التريبيون سوزا، عقدوا معه اتفاقًا يسمح له بالاستمرار في العمل على أرشيف ريجان طوال الأسبوع التالي لوفاته. أرسلت الصحيفة إلى واشنطن مصوِّرها جون لي الذي لم يتمكَّن من الحصول على موقع في التغطية المشتركة. يعترف باناجوبولوس: «لم أصرَّ في الحقيقة كثيرًا على موضوع القاعة المستديرة، لعلمي بأننا ليس لدينا إلا رجل واحد فقط [في واشنطن العاصمة] — وهو قرار لم أكن موافقًا عليه — كان ينبغي علينا أن نرسل

مصوِّرَيْن؛ هكذا كان يمكننا إرسال أحدهما إلى التغطية المشتركة، ويظل لدينا مصور آخَر يتجوَّل ويلتقط أنواعًا أخرى من الصور؛ لذا لم أصر في الحقيقة كثيرًا «على ذهاب لي إلى القاعة المستديرة»؛ لأننا قرَّرْنا إرسالَ شخصٍ واحد فقط حتى نوفر المال» (باناجوبولوس، ٢٠٠٤).

حقيقة أن صحيفة شيكاجو تريبيون لم تحصل على صورٍ من القاعة المستديرة مُلتقَطةٍ من أحد مصوريها تبدو مشكلةً صغيرة، خاصةً حينما يكون بإمكان الصحيفة أن تستخدم مصوِّري التغطية المشتركة ووكالات الأنباء ومصادر أخرى في الحصول على الصور، لكن عددًا كبيرًا من التغييرات التي اقتضَتْها إدارةُ التكاليف تُضِرُّ على نحوٍ تراكميٍّ بالتقارير الإخبارية؛ فقد خلص استبيانٌ أجراه مركز بيو البحثي لأبحاث الناس والصحافة عام ٢٠٠٤ إلى أن «الصحفيين يزدادون قلقًا من أن الضغوط المالية المتعلقة بالتكاليف والأرباح «تضرُّ بشدة» بجودة التغطية الإخبارية ... (و) أكثر من نصف المديرين التنفيذين في المؤسسات الإخبارية الوطنية صرَّحوا بأن الضغوط التجارية المتزايدة «تغيِّر طريقةَ عمل المؤسسات الإخبارية»» (أسوشييتد برس، ٢٠٠٤أ).

إدارة التكاليف هي نصف معادلة تعظيم الأرباح، والنصف الآخَر هو «زيادة العائد». وتنتج العائدات إلى حد كبير من الإعلان.[٦] «على مستوى الصناعة، مثَّلَت الإعلانات نحو ٨٢ في المائة من عائدات الصحف في عام ٢٠٠٠، ومثَّلَ التداوُلُ نسبةَ ١٨ في المائة المتبقية. كان ذلك تحوُّلًا من نسبة ٧١–٢٩ التي كانت في منتصف القرن» (ماير، ٢٠٠٤، ص٣٧). وتساعد الاعتبارات الإعلانية، على نحو مباشر وغير مباشر، في تحديد إطار العمل الذي تُقدَّم فيه الأخبار.

أحيانًا، يحدث صدامٌ مباشِر بين وجهة نظر المحرر ووجهة نظر الشركة. وفي معظم الأحيان، عندما يحدث هذا، تغلب وجهةُ نظر الشركة؛ على سبيل المثال: في عام ١٩٩١، تحدَّثَ محرِّرُ الصور في مجلة نيوزويك، جاي كوبر، عن صعوباتِ إعدادِ عددِ بيرل هاربر. وردًّا على السؤال: «هل كانت إعلانات اليابانيين معيارًا لحذف أية صور في عدد «بيرل هاربر»؟» أجاب كوبر: «كانت تحدث مناقشات حول صور معينة في معسكرات الاعتقال ... إلخ، وما إذا كانت مناسِبة فعليًّا؛ وقرَّرْنا أنها كانت غير مناسبة. نحن نتحدَّث عن حدثٍ وقَعَ منذ ٥٠ سنة؛ لذلك، نعم، كانت تحدث مناقشات» (كوبر، ١٩٩١). في هذه الحالة، ربما تفادت مجلة نيوزويك انتقامَ المعلنين اليابانيين من خلال تطبيق رقابة ذاتية.

يفترض المصور بيتر إسيك (١٩٩١) أن وجهة نظر المحرر تكون في معظم الأحيان متوافقة مع وجهة نظر الشركة، ويستشهد بمجلتَيْ تايم وبيبول؛ فيقول إن كلتَيْهما

استخدمت الخصائص السكانية للقراء مبرِّرًا لئلَّا تضعا أصحابَ البشرة غير البيضاء على أغلفتها. بهذه الطريقة، أصبح اختيارُ الأغلفة مسوِّغًا بوصفه قرارًا تجاريًّا، لكنه على الأرجح كان يتفق مع تفضيل إدارة التحرير أيضًا.[٧]

يسحب المُعلِنون، عادةً، إعلاناتهم عند معارضتهم للمحتوى التحريري للإصدار (كاوفمان، ١٩٩١). ويؤثِّر المعلنون على نحوٍ أقلَّ مباشَرةً في طريقة صياغة الأخبار من خلال المطالَبة بالحصول على جمهورٍ أكبر و/أو جمهورٍ له خصائص سكانية معينة.

على سبيل المثال: أصدَرَ المديرُ العام لصحيفتَيْ لكسينجتون هيرالد ولكسينجتون ليدر وناشِرُهما؛ فريد فاكس، أمرًا إلى محرِّري الصحيفتين بأن يتجاهلوا تمامًا حركةَ الحقوق المدنية في ستينيات القرن العشرين. (في الرابع من يوليو عام ٢٠٠٤، اعتذرَتْ صحيفتا لكسينجتون هيرالد ولكسينجتون ليدر عن تقصيرهما في تقديم تقارير عن حركة الحقوق المدنية. ورافقَتْ صورٌ وثائقية التقَطَها المصوِّرُ الأمريكي من أصلٍ أفريقي، كالفيرت ماكان، الاعتذارَ الذي نُشِر في الصفحة الأمامية.)[٨] ويقول المدافِعون عنه إنه كان مهتمًّا برفاهية مجتمعه. إلا أن توماس بيبولز، الزعيم السابق للجمعية الوطنية للنهوض بالملونين، قال إن استبعادَ فاكس لتغطية الحقوق المدنية لم يكن حمايةً منه لمدينته، وإنما كان للاعتبارات المالية لصحيفتَيْه؛ فقال: «كانت هاتان الصحيفتان تُوزَّعان على المواطنين ذوي البشرة البيضاء، وكان مجتمعُ البِيض يأمل في تجاهل الشائعات والتقارير والابتعاد عنها» (بلاكفورد ومينش، ٢٠٠٤).

أحيانًا، لا يظهر الفرقُ واضحًا بين الإعلانات والمحتوى الإخباري؛ فكثيرٌ من الصور الإخبارية التي تظهر في الإصدارات الإخبارية في عصرنا الحالي ما هي إلا صور توضيحية ملفَّقة، بينما يستخدم المعلِنون المصورين في توثيق الحياة الواقعية، ثم يستخدمون الصورَ في الترويج لمنتجاتهم. ويُجبَر القراء عادةً على البحث بعنايةٍ عن الكتابة الصغيرة التي تقول: «إعلان مدفوع الأجر».

توجد بعض الصحف التي زادت في الالتباس بين المحتوى التحريري والإعلان. يتذكَّر تيم راسموسن نقاشًا مع رئيس التحرير والناشر أدَّى إلى تركه العملَ في صحيفة ذي فريلانس ستار في مدينة فريدريكسبورج:

> أقحَمَني الناشر ورئيس التحرير في اجتماعٍ، وقالَا لي سنحاول إيجادَ مصدرِ دخلٍ جديد؛ فنحن نريد تسليمَ كلِّ الصور [التحريرية] إلى قسم الإعلانات؛ حتى يتمكنوا من عرضها على المعلنين، كي يشتري المعلنون إعلاناتٍ بناءً على الصور

> التي التقطناها للصحيفة. جعلني هذا أتراجع قليلًا، وقلتُ لهم دعوني أفكِّر في هذا دقيقة. ثم قالا لي نحن نريد أيضًا من المصورين أن يبدءوا في التقاط صور إعلانية وترويجية.
>
> قلتُ لهم: حسنًا، بدايةً، نحن لن نسلِّم أبدًا صورنا إلى قسم الإعلان، فلا يمكننا فعل هذا؛ فنحن نخرج في هذه المهام، ونخبر القراء بأننا نفعل هذا من أجل الصحيفة، وهم يدركون معنى هذا. هذا أمر مختلف تمامًا، وهو أمر مشكوك فيه من الناحية القانونية. ومن الناحية الأخلاقية، لن أُسلِّم الصورَ إلى أحد المعلنين ليجمع نقودًا من ورائها. وفيما يتعلق بالتقاط صور إعلانية، فأنا لن أفعل هذا أيضًا. كنتُ في الواقع دبلوماسيًّا للغاية في الطريقة التي قلتُ بها هذا. احتدم النقاش، وقال الناشر في مرحلة ما: «حسنًا، إذن اختَرْ لي واحدًا من مصوِّريك حتى أفصله.» لذا قلتُ: «يمكنك إقالتي من وظيفتي الآن قبل أن أفصل أحدَ المصورين.» في هذه اللحظة، قال رئيس التحرير: «لماذا لا نتوقَّف الآن عند هذا الحد ونعيد التحدث في هذا الأمر غدًا؟» لذا، في هذه الليلة، دخلتُ على الإنترنت للبحث عن وظائف شاغرة. (راسموسن، ٢٠٠٦)

تبحث الصحف التي تملكها الشركات عن الأرباح المرتفعة؛ حتى تستجيب لطلبات حَمَلة الأسهم. يقول رئيس التحرير التنفيذي السابق في شركة نايت ريدر، لي هيلز: «لا يسهل دومًا العمل في شركة أسهمها مطروحة للتداول العام في أمريكا في العصر الحالي … فكثيرٌ من كبار المتداولين في سوق البورصة ومستشاريهم يقرِّرون البيع أو الشراء على أساس نتائج هذا الربع السنوي مقارَنةً بالربع السنوي الماضي والعام السابق» (ماير، ٢٠٠٤، ص٢٠٠). نتيجةً لهذا، قد يجد الناشرون أنفسهم يشرحون لحَمَلة الأسهم أسبابَ النتائج الاقتصادية السيئة بدلًا من تحقيق النتائج المتوقَّعة منهم، ويحاولون طمأنتهم على المكاسب الاقتصادية المستقبلية. أكَّدَ التقرير السنوي لشركة واشنطن بوست لعام ٢٠٠٥ ما يلي:

> كان عام ٢٠٠٥، إلى حد ما، عامًا مخيِّبًا للآمال؛ فقد حصلنا على نتائج من صحفنا وبرامجنا التليفزيونية ومجلتنا أسوأ من التي توقعها المديرون عند بداية السنة … هذه هي الحقائق، وسأشرحها لكم بالتفصيل؛ فأنتم تحتاجون إلى أن تعرفوها.

> كما تحتاجون إلى أن تعرفوا أننا جميعًا في شركة واشنطن بوست نشعر بأن لدينا فرصةَ أن نصبح شركة لها شأن أكبر بعد بضع سنوات من الآن. إنها فرصة، وليست أمرًا مؤكدًا (فاليقين اختفى من العمل الإعلامي في وقتٍ ما سابقًا) … لم يحدث اختلاف في عامل الجذب لصفحات الجريدة والعمل السابق لطباعة الجريدة؛ إذ يذهب القراء إلى الصحيفة من أجل العثور على الإعلانات، وتحقِّق الإعلانات النتيجةَ المرجوة بوضوح دون بحث عنها؛ فهي تصل إلى أشخاصٍ لا يبحثون عن وعْيٍ عن قميص أو زجاجة نبيذ أو شبكة هاتف جوال أو فيلم، وتؤدي بهم إلى شراء أحد هذه الأشياء. نحن لم نعلِّم المعلنين لدينا طريقةَ استخدام مواقعنا الإلكترونية ذات نسبة الإقبال المرتفعة بفاعلية. (جراهام، ٢٠٠٦)

يزداد تعرُّض مُلَّاك وسائل الإعلام لإملاءات من حَمَلة الأسهم، إما بزيادة الأرباح وإما بتغيير ملكيتها.[٩] على سبيل المثال: في عام ٢٠٠٧ بحثت شركة تريبيون «تحت ضغط من حَمَلة الأسهم الرئيسيين من أجل تعزيز سعر أسهمها» عن مالك جديد؛ ومن ثَمَّ قبلت عرضًا لشراء الشركة من المستثمر العقاري سام زيل (هيهر، ٢٠٠٧). انضمَّ زيل حينئذٍ إلى مجلس إدارة شركة تريبيون. يشرح ويليام أوزبورن، أحد المديرين في شركة تريبيون الذي رأس عملية المراجعة، هذا الأمرَ قائلًا: «كانت عملية المراجعة الاستراتيجية بالغة الدقة وشاملة … وقررنا أن هذا التصرف يقدِّم أكبرَ يقينٍ بتحقيق أعلى قيمةٍ لجميع حَمَلة الأسهم، وأنه في صالح المستثمرين والموظفين» (هيهر، ٢٠٠٧). ربما نسأل أيضًا: «هل يكون هذا لصالح القراء؟»

تُقدِّم لنا قصةُ شركة صحف نايت ريدر المحدودة مثالًا جيدًا لشركةٍ صحفيةٍ انتقلت ملكيتها من خاصة إلى عامة، وانتهى بها الحال إلى بيع صحفها لشركة أخرى. تحوَّلَتْ شركات نايت آند رِيدر الصحفية إلى ملكية عامة في عام ١٩٦٩، واندمجت معًا في عام ١٩٧٤. وفي السنوات الأولى من الملكية المشتركة تمكنت العائلتان من الحفاظ على تحكُّمهما في الصحف بسبب امتلاكهما الغالبية العظمى من الأسهم.

> [لكن] بحلول عام ٢٠٠٢، سيطر المستثمرون المؤسسيون والخارجيون على نحو ٩٠ في المائة من أسهم نايت آند رِيدر، على حد قول بي أنتوني رِيدر الذي أصبح المدير التنفيذي في عام ١٩٩٥. الاتصالات مع المستثمرين والمحللين

> ازدادَتْ كثافةً. يقول رِيدر: «منذ أصبحتُ المدير التنفيذي، زاد عدد الاجتماعات التي نعقدها كثيرًا، وأصبح المستثمرون المؤسسيون يتوقَّعون منك أن تزورهم.» (ماير، ٢٠٠٤، ص١٧٥)

استجابةً لهذا، خفَّضَ رِيدر بشدةٍ ميزانيةَ شركة نايت ريدر عن طريق تقليل العمالة. وعلى الرغم من هذا، ضغطَتْ أكبر شركة حاملة للأسهم في شركة نايت ريدر، وهي شركة برايفت كابيتال مانجمنت، على الناشر من أجل البحث عن مالك جديد.[١٠]

> إذا لم يوافق مجلس إدارة شركة نايت ريدر على هذا الطلب الذي أرفقَتْه الشركة [برايفت كابيتال مانجمنت] بملف الأوراق المالية، فإنها «ستفكِّر جديًّا» في دعم جهود مستثمرين آخَرين لم يعلنوا عن أسمائهم، لاستبدال مجلس الإدارة والمديرين، والاستيلاء على الشركة أو «تتخذ أي إجراء آخَر من أجل تعظيم القيمة لحَمَلة الأسهم.» (سيكلوس، ٢٠٠٥)

في شهر يونيو عام ٢٠٠٦، بيعت سلسلة نايت ريدر المكونة من ٣٢ صحيفة يومية لشركة ماكلاتشي. في أقل من ٤٠ عامًا تحوَّلَتْ صحفُ نايت آند رِيدر من كونها مملوكةً ملكية عائلية إلى كونها مملوكة لشركات، إلى اختفائها نتيجةً لتوقُّعات حَمَلة الأسهم.

توفِّر الملكيةُ المشتركة سياقًا واسعًا تُقدَّم في إطاره الأخبارُ. في مقال افتتاحي عن هوليوود، يفترض كاتب العمود في صحيفة ميامي هيرالد، ليونارد بيتس، أنه على الرغم من «الحديث عن كون هوليوود معقل الليبرالية، فالحقيقة هي أن هذه الصناعة، مثل أية صناعة أخرى، تتسم بالتحفُّظ؛ فالناس، بوجهٍ عام، متحفظون عندما يتعلق الأمر بأموالهم» (بيتس، ٢٠٠٧). ينطبق الأمر نفسه على العمل الإخباري؛ فيكون الصحفيون عادةً (خاصةً الصحفيين المصورين الذي يعملون عادةً «في الشوارع») ليبراليين في شئونهم السياسية، لكن أفكارهم الليبرالية هذه تُلطَّف عبر مرشِّحات غرفة الأخبار، وتُحكَى القصص (أو لا تُحكَى) في سياق الشركة. يواصل بيتس حديثه قائلًا: «هذا ما يبدو أن المصلحين الثقافيين لن يفهموه أبدًا؛ فسواء أكانت هوليوود تحاول توسيعَ نطاق القبول (فيلم جبل بروكباك)، أو تنساق للتيار السائد (الرجل العنكبوت ٣)، فإن هذا كله ينبع من الحسابات نفسها؛ أن يحقِّق الاستثمارُ عائدًا» (بيتس، ٢٠٠٧). تعمل وسائل الإعلام الإخبارية في إطار معايير متحفظة؛ فحَمَلةُ الأسهم يتوقَّعون الحصولَ على عائدٍ كبيرٍ نظيرَ استثماراتهم.

على الرغم من جهود بعض النقاد الإعلاميين لجذب الانتباه إلى الطريقة التي تؤثِّر بها وسائلُ الإعلام الإخبارية على الرأي العام من منظور الشركة (بارينتي، ١٩٨٦)، أو الطريقة التي تؤثِّر بها الاستقطاعات التي تطبِّقها الشركةُ على الإنتاج الإخباري (إبشتاين، ١٩٧٤)، فإن وسائل الإعلام الإخبارية نفسها نادرًا ما تتحدَّث عن الآثار المحتملة للملكية المشتركة على طريقة إعداد التقارير الإخبارية (لي وسولومون، ١٩٩٠). في عام ١٩٨٩، على سبيل المثال، قاضَتْ شركةُ باراماونت شركةَ تايم المحدودة، اعتراضًا على شراء شركةِ تايم شركةَ وارنر بمبلغ ١٤ مليار دولار. وعلى الرغم من أن القضية حظيت بتغطية إعلامية مكثفة، «فإن معظم الصحف عرضت الأزمة على أنها مجرد قصة تجارية، دون التركيز على العواقب الاجتماعية والسياسية لعملية الدمج هذه» (لي وسولومون، ١٩٩٠، ص٧٠).

عَبَّر الصحفيون، الذين لهم مشاركة يومية داخل بيئة غرفة الأخبار، عن آرائهم بشأن أولويات وسائل الإعلام الإخبارية التي تملكها شركاتٌ من خلال استبيانٍ أجراه معهدُ بوينتر، نُشِر عام ٢٠٠٣. على الرغم من أن أغلبيةً قويةً شعرَتْ بأن المُلَّاك يهتمون بتقديم محتوًى صحفي جيد، فإن هذا جاء في المرتبة الثالثة ضمن الأولويات الملحوظة لمالكي الشركات.

> طرحنا على الصحفيين عددًا من الأسئلة حول حضور القِيَم التجارية داخل غرف الأخبار، وجاءت النتائج متفاوتةً؛ فقد شعروا بأن أهم قيمةٍ لمالِكي شركاتهم هي الحفاظ على كبر حجم جمهورهم قدرَ المستطاع (٨٩ في المائة شعروا بأن هذا كان مهمًّا للغاية للمُلَّاك أو كبار المديرين). وجاء في المرتبة الثانية «ارتفاع المكسب، أرباح فوق المتوسط» (٧٧ في المائة)، لكن ٧٣ في المائة شعروا أيضًا بأن «صنع صحافةٍ مرتفعة الجودة تفوق جودتُها الجودةَ المتوسطة» كان مهمًّا للمُلاك أيضًا. الملاحظ في هذا التصنيف العدد المنخفض (٣٢ في المائة) الذي شعر بأن «الحفاظ على ارتفاع الروح المعنوية للموظفين» كانت له أهمية بالغة لدى المُلَّاك. (بوينتر أون لاين، ٢٠٠٣)

يغيِّر نموذجُ الشركة السائد في وسائل الإعلام الإخبارية، الذي تطوَّرَ خلال العقود القليلة الماضية، تعريفَ الصحافة الحرة، من تلك التي تسمح بحرية التعبير باسم الحوار العام، إلى تلك التي تسمح بحرية التعبير باسم المكسب المالي. يقول الناقد الإعلامي روبرت مكشيسني: «ظهر التحوُّل نحو فكرة «الصحافة الحرة» الأكثر تأسُّسًا على السوق

تدريجيًّا، مع ظهور وسائل الإعلام الخاصة القوية ذات الدافع الربحي. لم يُوجِب أي شيء في التعديل الأول هذا التفسير» (مكشيسني، ٢٠٠٤، ص٣٠). يطلق مكشيسني على هذا «التفسيرَ التجاري للصحافة».

> يؤكِّد أنصارُ هذا التفسير أن هذا الحق مطلق؛ لأن التعديل الأول يقول «لا قانون»؛ ومن ثَمَّ، يمكن للرأسماليين التصرُّف كما يحلو لهم في مجال الإعلام، ولا التزامَ عليهم إلا تجاه التكلفة والعائد؛ فتصبح السوق منظِّمًا أعلى للصحافة. (مكشيسني، ٢٠٠٤، ص٣٠)

تسود استراتيجيةُ «إعطاء الجمهور ما يريدونه» التفكيرَ داخل غرفة الأخبار؛ فقد حضرتُ كثيرًا من الاجتماعات الإخبارية التي قال فيها المحررون: «لا يريد قرَّاؤنا القراءةَ عن ...»، أو «قرَّاؤنا غير مهتمين بـ...»، أو الأسوأ من هذا: «لن يفهم قراؤنا هذه القصة.» بالمثل، سمعتُ كثيرًا عبارة: «هذه صورة معقدة للغاية على قرائنا.» يعتمد كثير من الإصدارات الإخبارية على الاستبيانات لمعرفة ما يهتم به القراء. يسهِّل هذا الأسلوبُ في التعامُل مع الصحافةِ وحرية النشر المكسبَ المادي، لكنه يقلِّل من شأن ذكاء القارئ ورجاحة عقله، ويُضعِف مبدأَ الحوار العام.

يعتقد كثيرون أن هذا يتعارض مع مقاصد التعديل الأول. قال قاضي المحكمة العليا الشهير، هوجو بلاك «في رأيه الشهير في قضية أسوشييتد برس ضد الولايات المتحدة عام ١٩٤٥ ... إن التعديل [الأول] يرتكز على افتراض أن أوسع انتشار ممكن للمعلومات من مصادر متنوعة ومتعارضة هو أمر ضروري لمصلحة الدولة» (مكشيسني، ٢٠٠٤، ص٣١)، كما قال:

> خلص القاضي لويس برانديز في قضية ويتني ضد كاليفورنيا المؤثرة التي فصلت فيها المحكمة العليا في عام ١٩٢٧ إلى أن: «أولئك الذين أحرزوا استقلالنا آمنوا بأن الغاية النهائية للدولة هي جعل الناس أحرارًا في تنمية قدراتهم ... وأن أكبر تهديد للحرية هو شعب خامل، وأن النقاش العام واجب سياسي، وأن هذا لا بد أن يصبح مبدأً أساسيًّا للحكومة الأمريكية.» (مكشيسني، ٢٠٠٤، ص٣٠)

في خطابٍ إلى الجمعية الأمريكية لرؤساء تحرير الصحف، قال جون كارول، رئيس التحرير السابق لصحيفة لوس أنجلوس تايمز، والمحاضر الزائر من مؤسسة نايت في

جامعة هارفرد: «إن نماذج المِلكية الحالية لا تحقِّق ببساطةٍ النتيجةَ المرجوَّة؛ «فيبدو أن استعادة التوازن في الصحف بين الأداء المالي والواجب العام هو، على الأرجح، أمرٌ مستحيل في ظل شكل الملكية هذا»» (مؤسسة نايت، ٢٠٠٦).

يقول كارول إن مُلاك الشركات «لا يهتمون على الإطلاق بممارسة الصحافة ... فما يهتمون به «ببساطة، هو المال. هكذا! ... اختفَتْ فكرة أن الصحيفة ينبغي أن تقود، وأن عليها التزامًا تجاه مجتمعها، وأنها مدينة للجمهور»» (مؤسسة نايت، ٢٠٠٦).

ربما يكون التغيير صعبًا، نظرًا لاعتياد صناعة الصحف وحَمَلة الأسهم فيها على هوامش الربح المرتفعة. وللمفارقة، قد يمثِّل نضالُ الصحف في الفترة الأخيرة لتحقيق توقعات حَمَلة الأسهم للربح فرصةً للتغيير في نموذج ملكية وسائل الإعلام الإخبارية. يشعر كارول، إلى حدٍّ ما، بالتفاؤل بشأن إمكانية إنعاش الصحف ذات الملكية المحلية. «أصبحتُ أرى ظاهرة جديدة؛ إذ يسعى المحليون إلى إعادة شراء الصحف من الشركات. تحدثتُ مع عدد منهم. هؤلاء أناس جادُّون، مثقفون ولديهم أموال حقيقية. وربما كانت هذه صيحة.»

قال كارول إن هذه النوعية من المُلاك «تتحدث عن أهمية الصحف للمجتمع، وعن استعادة كبريائها ... فهُمْ يرون الصحفَ بوصفها سنَدًا خسر قيمته، ويقولون إنهم مستعِدُّون لتقبُّل عائد مادي منخفض، قد يسمح للصحيفة بالتنفُّس مرةً أخرى» (مؤسسة نايت، ٢٠٠٦).

سيتطلَّب هذا النوعُ من التحوُّل تغييرًا جسيمًا في طريقةِ نظرِ مالكي الصحف إلى مهمتهم؛ تغييرًا من مجرد خدمة مصالح حَمَلة الأسهم إلى خدمة مصالح القراء والمواطنين بوجه عام. ونظرًا لفقدان الصحف قدرًا من جاذبيتها الاقتصادية، ربما يكون الوقت مناسبًا لمثل هذا التغيير الكبير.

هوامش

(١) في عام ٢٠٠٤، بالغَتْ صحيفتا نيوزداي وهوي المملوكتان لشركة تريبيون، ومقرهما نيويورك، في أرقام تداولهما للمعلِنين. نتج عن هذا، على المدى القصير، ارتفاعُ عائداتِ كلٍّ من صحيفتَيْ نيوزداي وهوي، لكن عندما أدرك المعلِنون أن الأرقام كانت مضخَّمة، أُجبِرت شركة تريبيون على تعويضهم. ذكرت شركة تريبيون في تقريرها السنوي لعام ٢٠٠٤: «نتج هذا التفاوت في الأرقام عن تصرُّف غير أخلاقي من جانب مجموعةٍ

صغيرةٍ من الموظفين الذي فُصِلوا من العمل إثرَ هذا الفعل» (شركة تريبيون، ٢٠٠٥، ص٤).

(٢) في يونيو عام ٢٠٠٦، بيعت سلسلة نايت ريدر المكوَّنة من ٣٢ صحيفة يومية إلى شركة ماكلاتشي.

(٣) في عام ٢٠٠٦، فُصِل جيفري إم جونسون، ناشر صحيفة لوس أنجلوس تايمز، بسبب معارضته تقليلَ عدد الموظفين الذي أمرت به شركة تريبيون. بعد شهرٍ أُجبِر دين باكويه، رئيس تحرير صحيفة لوس أنجلوس تايمز على ترك العمل؛ لأنه رفض تنفيذ تخفيض العمالة الذي فرضته شركة تريبيون. في يناير عام ٢٠٠٨، رفض خليفةُ باكويه، جيمس أوشيا، استقطاعَ ٤ ملايين دولار من ميزانية غرفة الأخبار؛ ومن ثَمَّ فُصِل من العمل.

(٤) في عام ٢٠٠٥، أعلنت شركة هولينجر أنها ستلغي أخيرًا ٣٠٠ وظيفة من مجموعة صحفها الموجودة في شيكاجو (نحو ١٠ في المائة من القوى العاملة فيها). «صرَّحَتْ شركةُ هولينجر بأن إعادةَ التنظيم ستؤدِّي إلى إضافةٍ تتراوح بين ١٦ مليون دولار و٢٠ مليون دولار إلى الدخل التشغيلي السنوي بعد عام ٢٠٠٦» (فيتزجيرالد، ٢٠٠٦). ألقت هولينجر أيضًا اللومَ على ارتفاع تعويضات العاملين، بوصفه أحد أسباب الدخل التشغيلي «المخيب للآمال» في عام ٢٠٠٥.

(٥) في ديسمبر عام ٢٠٠٠، اشترت شركةُ هولينجر الدولية المحدودة شركةَ فوكس فالي برس المحدودة. شملت عملية الاستحواذ هذه صحف كوبلي في شيكاجو (أربع صحف يومية في ضواحي شيكاجو)، وصن بابليكيشنز (١١ صحيفة أسبوعية محلية في ضواحي شيكاجو). «قال ديفيد رادلر، رئيس شركة هولينجر الدولية المحدودة، وكبير مسئولي التشغيل بها: «هذه الأصول لها قيمة مضافة مرتفعة لمجموعة صحفنا الموجودة بالفعل في شيكاجو، ونحن كلنا سعداء بإضافتها إلى حافظتنا المالية»» (writenews.com، ٢٠٠٠).

لم يَمْضِ وقتٌ طويل على شراء شركة فوكس فالي برس المحدودة حتى أصبحت شركة هولينجر المحدودة حديث الصحافة، عندما واجه كونراد بلاك، رئيس مجلس إدارة شركة هولينجر الدولية، تهمًا بالابتزاز، وبالاحتيال البريدي والضرائبي، وبغسل الأموال، وعرقلة العدالة. وثبتت إدانته، فيما بعدُ، فيما يتعلَّق بتهمة عرقلة العدالة، وثلاثٍ من تُهَم الاحتيال البريدي.

(٦) في عام ٢٠٠٦، شرعت صحيفة ذي وول ستريت جورنال في بيع مساحات إعلانية في صفحتها الأمامية لأول مرة طوال أكثر من ٥٠ سنة. توضع الإعلانات الآن في

الركن الأيمن السفلي في الصفحة الأمامية، بالإضافة إلى شريط إعلاني في أسفل الصفحة الأمامية. ««تُقدِّم الصفحة الأمامية في صحيفة ذي وول ستريت جورنال أكبرَ فرصةٍ متاحة في أي مكان، في أي وسط، للمعلِنين الذين يسعون للوصول إلى جمهور كبير وثري ومؤثِّر» [كما قال إل جوردون كروفيتس، نائب المدير التنفيذي لشركة داو جونز، وناشر صحيفة وول ستريت جورنال]» (CNNMoney.com، ٢٠٠٦).

(٧) يسمي الكاتب المدير، ديفيد ماميت، هذا «رقابةً» باسم «الخوف على الاستمرارية التجارية» (ماميت، ٢٠٠٢، ص٦٤).

(٨) «جاء إخطار [الرابع من يوليو عام ٢٠٠٤] مصاحبًا لسلسلة من القصص بعنوان «أخبار الصفحة الأمامية، تغطية في الصفحة الخلفية»، وصور بالأبيض والأسود يرجع تاريخها إلى عقودٍ مضت، التقطها المصورُ المستقل ماكان [الذي كان يعمل بوَّابًا ومُظهِّر أفلام في استوديو خاص]. جاء في البيان التوضيحي: «لاحَظَ رئيسُ التحرير إغفالَ الهيرالد والليدر تغطيةَ حركة الحقوق المدنية، ونحن نأسف لهذا الإهمال»» (أسوشييتد برس، ٢٠٠٤ب، ٢٠٠٤).

على الرغم من أن صحيفتَيْ الهيرالد والليدر رحَّلتا كثيرًا من تفاصيل حركة الحقوق المدنية إلى عمود بعنوان «الملاحظات الملونة»، وَرَدَ تقريرٌ شامل عن الحركة في صحيفة ذي لويفيل ديفندر، وهي صحيفة للسُّود، وصحيفة ذي لويفيل كورير جورنال.

(٩) سعى روبرت مردوك بِهِمَّةٍ إلى شراء صحيفة وول ستريت جورنال في صيف ٢٠٠٧، وهي صفقة حدث الاتفاق عليها في ٣١ يوليو عام ٢٠٠٧، واكتملَتْ في منتصف ديسمبر من العام نفسه. تعقَّدَت المفاوضات بسبب تحفُّظ المُلَّاك السابقين لشركة داو جونز (عائلة بانكروفت)؛ فقد كانوا يخشون أن يستغل مردوك منصبَه في التأثير على المحتوى التحريري للصحيفة. إلا أن كفة مردوك رجحت كثيرًا؛ نظرًا لانخفاض أسعار أسهم الشركة. وفور سيطرة مردوك على الصحيفة، أحضَرَ مجموعتَه من المديرين التنفيذيين لتولِّي إدارتها.

(١٠) «شركة برايفيت كابيتال مانجمنت، التي يديرها مدير المحفظة الاستثمارية بروس إس شيرمان، هي شركة تابعة لشركة السمسرة، ليج ميسون. زادت الشركة من حيازتها لأسهم الصحف منذ عام ٢٠٠٠، وهي فترةٌ اتَّسَمَتْ بغياب اليقين في هذه الصناعة …

وشركة برايفيت كابيتال مانجمنت هي أيضًا أكبر مساهم خارجي في شركة ذي نيويورك تايمز، ولها مراكز كبيرة في شركات بيلو وجانيت وميديا جنرال وماكلاتشي وجورنال ريجستر ولي إنتربريزس. ومع حيازتها أصولًا قيمتها ٣٢ مليار دولار، بدايةً من الثلاثين من يونيو، صنَّفَ مركز نيلسون للمعلومات شركةَ برايفيت كابيتال مانجمنت ثاني أفضل مدير أموال، بناءً على عائداتها على مدار أكثر من ١٠ سنوات» (سيكلوس، ٢٠٠٥).

الفصل السادس

الأخلاقيات

> نعمل نحن الصحفيون المصورون عمل الأوصياء على الجمهور؛ فيتمثل دورنا الأساسي في الإخبار بصريًّا عن الأحداث المهمة ووجهات النظر المتنوعة في عالمنا المشترك. فهدفنا الأسمى هو التصوير الكامل والأمين للموضوع الموكل إلينا. وبوصفنا صحفيين مصورين، نحمل مسئوليةَ توثيق المجتمع وحفظ تاريخه بالصور. (الجمعية الوطنية لمصوري الصحافة، ٢٠٠٤)

يعتقد كثيرون أن وسائل الإعلام الإخبارية لديها مشكلةٌ في المصداقية. لكن يبدو أن معظم الصحفيين لديهم فكرةٌ واضحة عن مهنتهم وما تقتضيه من إنصافٍ وأمانةٍ وقابليةٍ للتصديق.

> نحن [محرري الصور والمصورين] نعمل جميعًا داخلَ سلسلة متصلة من التصوير الفوتوغرافي الوثائقي والشخصي والتوضيحي، ونعلم المقبول في الصورة الإخبارية وغير المقبول. التلاعبُ غيرُ مقبولٍ؛ فأي شيء يغيِّر معنى الصور ليس مقبولًا. يمكنك تغيير سمة جمالية، لكن لا يمكنك تغيير المحتوى. لا أعتقد أننا يجب أن نحمل في جيوبنا ميثاقًا أخلاقيًّا في كل مكان؛ فمعظم الناس يعرفون القضايا الأخلاقية. (ويلز، ٢٠٠٤)

على الرغم من ذلك، تحدث حالات خرق للسلوك الأخلاقي، ومن أجل الحفاظ على ثقة مستهلكي الأخبار، تتعامل وسائلُ الإعلام الإخبارية، بوجه عام، بسرعةٍ وحسمٍ مع الصحفيين الذين يتجاوزون الحد. يقول محرر الصور في قسم التحقيقات في صحيفة شيكاجو تريبيون، جيفيري بلاك: «من الأشياء البالغة الأهمية في مجال الصحافة الشرفُ والثقةُ؛ لأنه صحيحٌ أن التريبيون يبلغ عمرها ١٥٠ عامًا، وبها كثير من العاملين، لكن الأهم من ذلك أن عملنا كله يعتمد على ما يؤمن به الناس» (بلاك، ٢٠٠٤)؛ فالمصداقية لها أهمية بالغة في العمل الإخباري.

يشير بعض الصحفيين إلى مفهوم «الموضوعية» لإظهار عرضهم غير المتحيِّز للأخبار؛ ومع ذلك، يعتقد الكثيرون أن تحقيق الموضوعية أمرٌ غير ممكن، وبدلًا من ذلك، يؤكِّدون أن أهداف الصحافة لا بد أن تكون الإنصافَ والصدقَ والشمولَ. على الرغم من الانتقاد العلني للصحافة أقول، من واقع خبرتي، إن الصحفيين يعملون بجدٍّ لفعل الأشياء على نحوٍ صحيح، ولديهم إحساسٌ عميق بالإنصاف. يعني هذا شيئًا مختلفًا عن التزام «الموضوعية». يجلب الصحفيون، سواء النصوصيون والبصريون، معهم في كل قصة يسردونها خبراتهم الحياتية وتوجهاتهم، لكنَّ مهنيَّتَهم تحثُّهم على جمع المعلومات من مصادر شديدة التنوع، وتقديم هذه المعلومات بأكبر قدرٍ ممكن من الأمانة. يقول بلاك إن جزءًا كبيرًا من أداء الوظيفة على نحوٍ صحيحٍ يكمن في تحمُّل كل فردٍ مسئوليةَ طرح الأسئلة وإجراء المناقشات.

> أعتقد أنه من المهم أن تؤدي دورَك الصغير. أعني أن شخصًا ما يقول: «أنت محرِّرُ صور، ما مدى أهمية هذا؟» حسنًا، لا بد أن تكون هذه الصورُ دقيقةً، ولا بد أن تكون معلومات التعليق عليها دقيقةً، ويجب أن تكون طريقةُ جمع المعلومات طريقةً أمينةً. لا بد أن تُوضَع كل هذه الأشياء في الاعتبار عند تنفيذ العمل، ومن المهم أن تطرح أسئلةً وتحافظ على التواصُل طوال «العملية»؛ فالأمر لا يتعلَّق برؤية فردية وأحادية توجد لدى شخصٍ ما؛ الأمر يتعلق بالقصة، وفهم القصة على نحوٍ صحيح.
>
> على سبيل المثال: حدث نقاش في أحد الاجتماعات عن الحصول على اقتباسات من الناس [ونشرها]. كانت الفكرة الأساسية هي: «هل تُرتَّب التعليقات؟» سأستخدم مثالَ دالي. سيُدْلِي حاكمُ شيكاجو بتصريحٍ، وربما

> لن يكون صحيحًا من الناحية النحوية؛ فربما ينتهي الحال بالكاتب أن يكتب: «هذا ما قاله دالي؛ الاقتباس.» هذا هو الاقتباس — ما قيل — وفي هذه الحال، لن يصلحه الكاتب. ثم يمكن للكاتب أن يكتب، اعتمادًا على المقولة: «ربما يكون هذا ما قاله «دالي»؛ بمعنى ربما أن هذا ما كان يقصده.» لكنك تترك ما قاله دالي كما هو. على الأقل، هكذا نتعامل مع الأمر في قسمنا.
>
> لديك مناقشات حول الاقتباسات؛ لديك مناقشات حول كل شيء، بدايةً من: «هل يبدو هذا عنصريًّا؟»، «هل يبدو هذا منحازًا؟»، «هل يبدو أننا نتحيَّز لجنس معين؟»، «هل يبدو أننا نلتزم بالعدل والإنصاف عند تصويرنا هذا الموقف؟» لا تريد أن تنحاز إلى أي جانب؛ ولذلك لديك هذه المناقشات. (بلاك، ٢٠٠٤)

يطالب مالِكو المؤسسات الإخبارية وكبار المحررين أن يحافظ الصحفيون على معايير أخلاقية مرتفعة، لعلمهم بأن ثقة مستهلكي الأخبار مهمةٌ للغاية لحياة المشروع التجاري. ينصُّ الميثاق الأخلاقي لصحيفة ذي نيويورك تايمز على ما يلي:

> يتشاطر المراسلون والمحررون والمصورون وجميع أعضاء فريق العمل في صحيفة ذي نيويورك تايمز الاهتمامَ المشترك والأساسي نفسه بحمايةِ نزاهة الصحيفة. وكما ورد في التصريح المشترك للقيادة الإخبارية والتحريرية والتجارية للصحيفة في عام ١٩٩٨: «أكبرُ نقطةِ قوةٍ لدينا هي أصالةُ التايمز وسمعتها، ويجب ألَّا نفعل شيئًا قد يقوِّضها أو يُضْعِفها، وأن نفعل كلَّ ما في وسعنا لتدعيمها.»
>
> في وقت تتزايد فيه شكوك الجماهير، المبرَّرة، في تجرُّد بعض الصحفيين والصحف ودقتهم ونزاهتهم، يتحتم على التايمز وطاقم العمل فيها أن يحافظوا على أعلى المعايير الممكنة لضمان ألَّا يفعلوا شيئًا قد يُضعِف ثقةَ القراء وإيمانهم بأعمدتنا الإخبارية. (نيويورك تايمز، ٢٠٠٣)

بينما ينظر المُلاك إلى الأخلاقيات على أنها ضرورة تجارية، يبدو أن التزام معظم الصحفيين بالمبادئ الأخلاقية ينبع من إحساس بالمهنية. قاد مدير التصوير في صحيفة ميامي هيرالد، لويس ريوس، مسعًى كتَبَ فيه جميعُ المصورين ومحرِّري الصور العاملين في الهيرالد

آراءَهم حول سبب أهمية الامتناع المطلق عن تغيير أيٍّ من محتويات الصور، وسبب ضرورة الحفاظ على سلامة الصورة. ونُشِرت آراء قسم التصوير في الصفحة المقابلة للمقال الافتتاحي في الصحيفة (استيبر، ٢٠٠٤).

يتطلَّب أسلوبُ التعامُل الأخلاقي مع الصحافة المصورة من المصوِّر ما هو أكثر من ضمان سلامة الصورة؛ فلا بد أن تُوضَع الصور داخلَ السياق، ولا بد أن يتمكَّن المصورون من الإحساس بالموقف، وباللحظة، وبالحالة النفسية، ثم يتمكنوا من نقل هذا الشعور إلى محرري الصور. ويجب على محرِّري الصور مناقشة المهام مع المصورين؛ حتى يجمعوا المعلومات التي ستمدُّهم بالسياق. من الناحية النموذجية، تكون لدى محرر الصور فرصة للحديث مع الكاتب أيضًا. يقول بلاك: «أنت تريد جمْعَ أكبر قدرٍ ممكن من الآراء والأفكار المختلفة عن صورة معينة قبل أن تقرِّر، «حسنًا، هذه هي الصورة المنشودة»» (بلاك، ٢٠٠٤).

توجد بمعظم غرف الأخبار حاليًّا إرشاداتٌ للتعامُل مع القضايا الأخلاقية في الصحافة المصورة، تتصدَّى عادةً للتغيير الرقمي للصور، ومعاملة الأشخاص موضوع الصور. تطوَّرَتِ المعاييرُ الأخلاقية في الصحافة المصورة، إلى حدٍّ ما، استجابةً للتكنولوجيا المتغيِّرة، ولكنْ جاء هذا التطوُّر أيضًا نتيجةً للتوقُّعات الأكثر وعيًا لمستهلكي الأخبار. في أوائل القرن العشرين، بدأ الناس «يُسلمون بكون الصور معيارَ الحقيقة» (جوسم، ١٩٨٨، ص٥٣)، إلا أن الإصدارات الإخبارية لم تتوقَّف كثيرًا أو تستغرق الوقتَ الكافي في التعامل مع القضايا الأخلاقية، من حيث أسلوب استخدام الصور، أو إساءة استخدامها. يقول مؤرخ الصور مايكل كارلباخ:

> كانت الصور التي تُطبَع في الصحف والمجلات (في أوائل القرن العشرين) تُغيَّر كثيرًا؛ حتى تصبح أكثر استساغةً للجمهور، أو من أجل تعزيز تأثيرها؛ فكان مصمِّمو الرسومات يضيفون زخارفَ وخطوطًا عريضةً، وكانت الصور تُقَصُّ وتُزيَّف وتُكدَّس في مخطَّط تصويري كثيف. وأيًّا ما كان مدى دقة الصورة الأصلية، لم يكن ما يظهر فعليًّا في الصور على الصفحات المطبوعة يمتُّ للواقع إلا بأوهنِ صلةٍ أحيانًا. (كارلباخ، ١٩٩٧، ص٣٢)

بدأ المصورون أيضًا يزيِّفون الصورَ منذ أكثر من قرنٍ مضى؛ حتى تستطيع الصحفُ والمجلاتُ نشْرَ صورٍ «تؤكِّد» القصصَ (المؤثرة على نحوٍ مُبالَغ فيه)؛ على سبيل المثال:

> حرَّف المصورون، الذين أرادوا بشدة وصْفَ الحرب [الحرب العالمية الأولى]، لكنهم مُنِعوا من تخطِّي المنطقة الآمنة خلف خطوط المواجهة؛ الحقيقة. شعر كثير منهم بأنه لا خيارَ أمامهم إلا هذا؛ فقد كان رؤساء التحرير في بلادهم يُطالَبون بصورٍ؛ لذلك فعلوا ما بوسعهم، باستخدام الدبلوماسية وعلاقاتهم العسكرية، لبناء مواقف واقعية ويمكن تصديقها. (كارلباخ، ١٩٩٧، ص٩٢)

حاليًّا، يُفصَل المصورون الإخباريون من العمل بسبب تزييف الصور، لكن هذه الممارسة لا تزال موجودة. يواجه الصحفيون المصورون ضغطًا مستمرًّا من أجل صنع صور مذهلة من الناحية الجمالية، تشتمل على المحتوى الذي يطلبه رؤساءُ التحرير. في كثيرٍ من الأحيان، يشاهد رؤساءُ التحرير صورًا للأحداث في التلفاز، ويريدون معرفةَ لماذا لم يحصل المصورون من إصداراتهم الصحفية على مثل هذه الصور. لكن «في عصر «إعادة التمثيل الخادعة في نشرات الأخبار الشبكية»» (لاكايو، ١٩٩٥، ص١٦٩)، ربما يتعذَّر على مصوري الصور الثابتة «توثيق» الحدث بالطريقة نفسها (أو توثيقه بأي طريقةٍ) مثلما يحدث في التقارير المتلفزة. بالإضافة إلى هذا، نادرًا ما يتوافر للمصورين الوقت الكافي لصنع صورة أو مجموعة من الصور المؤثرة.

ذات مرة، أثناء تحريري مهمة أُوكِلَتْ إلى أحد المصورين في قسم «فيدا إي إستيلو» (المعيشة والأناقة) في صحيفة إليونيفرسو، اتضح لي أن المصور «لفَّقَ» الصورَ. واجهتُ المصوِّر، وقال لي إنه لم يكن لديه إلا عشر دقائق فقط لالتقاط صورتين (إحداهما صورة شخصية، والثانية صورة «واقعية») لتُنشَرا مع قصةٍ عن أحد الفنانين. تحدَّثْنا بصراحةٍ عن تلفيق الصور؛ دمَّرتُ الصورَ السالبة المزيفة، وأخبرتُ محرر القسم أنه سيتحتم عليه إما استخدام الصورة الشخصية وحدها، أو تأجيل موعد نشر هذه القصة. في البداية، احتجَّ محرر القسم، لكنه في النهاية وجد قصةً بديلةً لذلك الأسبوع، وقدَّمَ طلبًا جديدًا من أجل التقاط صورةٍ لهذا الفنان.

يتحدَّث مدير التصوير، تيم راسموسن، عن الضغوط التي كانت تدفعه إلى تلفيق الصور في السنوات الأولى من عمله مصورًا في إحدى المجلات.

> شعرتُ باليأس تمامًا من سير الأمور في عالم المجلات كله. كانت الأخلاقيات مختلفة تمامًا عمَّا تعلَّمْتُه، وما اعتقدتُه بشدة؛ فكلُّ مَن عملتُ لصالحه في نيويورك، بلا استثناء، لَمَّحَ لي في مرحلةٍ ما، أو أخبرني مباشَرةً، بأنني إن لم أَعُدْ بصورٍ التقطتُها فسيكون لزامًا عليَّ أن ألفِّق الصور؛ حتى تصبح معي صورٌ عند عودتي، وأنه من غير المقبول أن تُوكَل إليَّ مهمةٌ ولا أنفِّذها. هذا يمثِّل ضغطًا هائلًا على مصور شاب …
>
> أعتقد أن الذين يعملون في الخارج على صنع الأخبار يتسمون بالنزاهة. الأمر كله يبدأ عند تسلُّم مهمة؛ أعني عندما تُوكَل إليَّ مهمةُ الذهاب إلى لويل في ولاية ماساتشوستس لمدة أسبوع من أجل تغطية موضوع الهجرة. لا سبيلَ أبدًا إلى صنع قصة في هذا الإطار الزمني. لم تكن لديَّ اتصالاتٌ، ولا موضوعاتٌ؛ لم يكن لديَّ شيءٌ. لم أكن أملك إلا مسوَّدةَ قصةٍ كتبها مراسل، وكان عليَّ أن أحاوِل التقاطَ صور واقعية تعبِّر عنها؛ كان هذا صعبًا للغاية. لا أقول إن المصورين في المجلات لا يلتزمون بالأخلاق، وإنما أعتقد أنهم يتعرضون لضغط هائل من أجل تسليم الصور، وبعضهم لا يرى مشكلة [في تلفيق الصور]. (راسموسن، ٢٠٠٦)

في عام ١٩٩٤ فُصِل المصور المحنك في صحيفة لوس أنجلوس تايمز، مايك ميدوز، بسبب تلفيقه صورةً وُزِّعت في جميع أنحاء الدولة.[١] كانت صورة ميدوز لرجل إطفاء يرشُّ الماء على نفسه من مسبح منزلٍ يحترق بصدد ترشيحها لنيل جائزة بوليتزر، حينما أخبر رجل الإطفاء الموجود في الصورة الصحيفة بأنه تصرَّف كما قال له ميدوز. يقول المصور لويس سينكو، زميله في صحيفة لوس أنجلوس تايمز:

> كان مايك ميدوز رجلًا لطيفًا. كانت شخصيته حادة، لكننا كنا نتفق جيدًا. شعرتُ بخيبة أمل بالغة لفعله شيئًا كهذا؛ لأن ذلك كان الخطأ الوحيد الذي فعله الرجل. كان صحفيًّا نَشِطًا. كان يضع أحدثَ الأخبار التي يراها أو يسمع عنها على الماسح الضوئي، وأعتقد أنه هكذا عُيِّن ضمن طاقم العاملين … لأنه كان صحفيًّا متفانيًا؛ لذلك، لا أعلم كيف كان فكره بينما كان يفعل ذلك لسنوات كثيرة جدًّا. (سينكو، ٢٠٠٤)

تميِّز الصحفُ عادةً بين قسمَي الأخبار والتقارير الخاصة من حيث الطريقة التي قد تُستخدَم بها الصور على نحو أخلاقي. يقول محرر الصور، هال ويلز، إنهم في صحيفة

لوس أنجلوس تايمز لا يستخدمون أبدًا الصورَ التوضيحية أو الصورَ المقطَّعة في القسم الأول من الصحيفة وقسم «كاليفورنيا»، وإنما تُستخدَم هذه التقنيات في أقسام التقارير الخاصة. «من خلال الحفاظ على معايير بصرية مرتفعة، تعكس الحقيقة والأمانة في قسم الأخبار، أعتقد أن القراء بدءوا يدركون: «حسنًا هذا القسم الأول من الصحيفة، ولن أرى هنا أي أشياء مضلِّلة»» (ويلز، ٢٠٠٤).

مع ذلك يشك كثيرٌ من القراء في الصور في عصرنا الحالي؛ لأنهم يعرفون قدرةَ أدوات البرمجيات المحوسبة، مثل فوتوشوب، التي يمكنها تغيير الصور رقميًّا، ولا تترك إلا القليل من آثار التغييرات. ظهر إدخال رتوش على الصور منذ بدايات التصوير الفوتوغرافي، لكنه أصبح أخطرَ في عصرنا الحالي بسبب طبيعة التلاعب الرقمي الذي يصعب اكتشافه.

> كان الخبراء يكتشفون دومًا الأشكالَ التقليدية من الرتوش [قلم الرصاص، والبخاخ، والمبيِّض، ووسائل إخفاء العيوب]، بل كان يسهل على أي شخص اكتشافها غالبًا. أما أشكال إعادة الصياغة الإلكترونية فهي مختلفة. فعليًّا، يستحيل تحديد ما إذا كانت مثل هذه الصور تعرَّضَتْ لتعديلٍ أم لا، فيبقى احتمال قدرة الصور على الكذب قائمًا بطرق لم تكن واردة في الماضي. (لاكايو، ١٩٩٥، ص١٦٨)

يشرح كيرك ماكوي، محرر الصور في صحيفة لوس أنجلوس تايمز، الأمر قائلًا:

> أعتقد أن برنامج فوتوشوب تسبَّب في كابوس حقيقي للمحررين؛ فهم يخشون من تعديل الناس للصور من أجل الحصول على صور أفضل، أو تعتيم الحواف الخارجية بشدة من أجل إظهار الأشخاص موضوع الصور. أعتقد أننا بدأنا فعْلَ هذا في وقتٍ سابقٍ داخلَ الغرفة المظلمة القديمة باختراع عبارة «يد الإله» [وهي عبارة تُستخدَم بين الصحفيين المصورين للتعبير عن الحرق أو التعتيم لجميع المساحات في إطار الصورة المفترض تقليل إظهارها. في هذه الحالة يكون التعتيم شديدًا، وتنتج عنه صورة شكلها مصطنع]، وهو أمر كان مسموحًا به؛ لكننا، الآن وفجأةً، نتعرَّض للتوبيخ [أو ما هو أسوأ]، إذا استخدمنا هذا الأسلوبَ.
>
> في وقتٍ مبكرٍ من تاريخ الصحافة المصورة [قبل برنامج فوتوشوب]، كان لدى الصحف مسئولون عن إضافة الرتوش، وظيفتُهم تغييرُ الصورة فعليًّا بالكامل. يؤدِّي هذا كله إلى فقدان الثقة في طبيعة التصوير الفوتوغرافي.

> ظهر أحد أكبر أمثلةِ هذا عقبَ وقوعِ أحداث الحادي عشر من سبتمبر؛ إذ نُشِرت صورةٌ على أحد المواقع الإلكترونية، يظهر فيها رجلٌ يقف في شرفة مراقبة، والطائرة تتجه نحوه في الخلفية. انتشرت هذه الصورة وعليها تعليق: «هذه صورة من كاميرا عُثِر عليها، وظهَّرَ شخصٌ ما الفيلمَ، وها هي الطائرة تتجه نحو المبنى.» إلا أن الجميع أدركوا فيما بعدُ أن هذا الرجل يرتدي معطفًا ثقيلًا في الصيف وغطاء رأس صوفي، وأن الضوء المُسلَّط عليه يأتي من اتجاهٍ، في حين أن الضوء المُسلَّط على الطائرة قادمٌ من اتجاه آخَر.» (ماكوي، ٢٠٠٤)

يشرح ماكوي مثالًا آخَر، عندما استخدم مصور مستقل عيَّنَه أداةَ «الاستنساخ» (وهي أداة في برنامج فوتوشوب تسمح للمرء بنسخ أحد أجزاء الصورة ولصقه في جزء آخَر من الصورة نفسها أو في صورة أخرى)؛ حتى يتمكَّن من وضع سيجارة رقميًّا في يد الشخص موضوع الصورة. لاحَظَ ماكوي أن السيجارة ظهرت أكثر من مرة على طول حافة الإطار؛ ومن ثم اتصل بالمصور، وطلب منه إرسال الملف الخام (الأصلي). اعترف المصور بنَسْخ السيجارة ولصقها في الصورة، وبدأ يوضِّح السببَ الذي دفعه لفعل هذا، لكن ماكوي أخبره أن يرسل الملف الخام فحسب؛ لأن الإضافة الرقمية لعنصرٍ إلى الصورة تنتهك السياسةَ الأخلاقية لصحيفة لوس أنجلوس تايمز. «أهم شيء أننا نخوض عمليةً مضنيةً حتى نعرض الحقيقة على قرَّائنا، ونحاول ألَّا نخرق القواعد. أظن أننا نفصل الذين يكسرون القواعد، ونحن جادُّون للغاية بهذا الشأن» (ماكوي، ٢٠٠٤).

فُصِلَ مصور صحيفة لوس أنجلوس تايمز، بريان فالسكي، في عام ٢٠٠٣ «لكسره القواعد» في أثناء تصويره للحرب في العراق؛ فقد صنع فالسكي — المصور الذي عمل لفترة طويلة، منذ عام ١٩٩٨، لدى صحيفة لوس أنجلوس تايمز — صورةً رقمية من خلال دمج جزأين معًا من صورتين أخريَيْن. لسوء حظ فالسكي، شاركَت التايمز صورتَه مع صحف أخرى تملكها شركة تريبيون؛ فنشرَتْ صحيفة هارتفورد كورانت صورةَ فالسكي في صفحتها الأمامية، وكان توم ماجواير، مدير تحرير التصوير والرسومات المساعد في صحيفة كورانت، مسئولًا عن قرار استخدام صورة فالسكي. «يقول ماجواير: «لقد كانت صورةً رائعةً، ولم أنتبه لما بها من تلاعُب، وأشعر بالسوء تجاه كل الذين اشتركوا في الأمر». انتبَهَ آخَرون لهذا التلاعُب؛ فكان أحد الموظفين في صحيفة كورانت يستعرض الصورَ لأحد أصدقائه، ولاحَظَ ما بَدَا استنساخًا في هذه الصورة» (إربي، ٢٠٠٣أ).

بعد إخطار ماجواير بهذا الانتهاكَ، اتصل بكولين كروفورد، مدير التحرير المساعد للتصوير في صحيفة لوس أنجلوس تايمز. يقول رئيس تحرير صحيفة لوس أنجلوس تايمز، جون كارول: «تلقَّى كولين هذا الاتصالَ في مساء يوم الثلاثاء على ما أظن، ولم يخبرني بالأمر حتى صباح يوم الأربعاء. نظرتُ في الصورة، وأشهد أن الأمر استغرَقَ برهةً حتى رأيته» (كارول، ٢٠٠٤). في وقتٍ لاحقٍ في هذا اليوم، استطاع كروفورد التحدُّثَ مع فالسكي الذي اعترف بالخطأ الذي ارتكَبَه. ويواصل كارول:

> تحدَّثْتُ في الأمر مع كولين، ومع دين [باكويه] مدير التحرير، وربما مع أناسٍ آخَرين أيضًا، وقرَّرْتُ أنه لا بد من فصله. لم يكن هناك حلٌّ آخَر. وقرَّرْتُ أيضًا أن يُنفَّذ هذا القرارُ الآن وليس لاحقًا. لم أفصل أيَّ شخصٍ في حياتي دونَ إخباره بهذا داخل المكتب؛ لذلك أخبره كولين بأن يعود، وأخبره بأنه فُصِل من العمل.
>
> في اليوم التالي نشرنا داخل الصحيفة الصورَ الثلاث؛ «الصورة» المجمَّعة، ثم الصورتين اللتين صُنِعت منهما، مع شرحٍ لما حدث. وفي الصفحة الأولى، نشرنا تعقيبًا لرئيس التحرير يقول فيه ما حدث بالضبط. كان لا بد لنا من إنقاذِ سمعة الصحيفة؛ ولهذا فصلناه بسرعةٍ؛ ففي اللحظة التي عُرِف فيها الأمر أصدرنا تصريحًا بأننا لا نقبل بهذا على الإطلاق، وأننا لن نتصرَّف على هذا النحو مع قرَّائنا، وأننا سنتحدَّث بصراحةٍ عن الأمر. عاد بريان، ويُحسَب له أنه دخل وسار إليَّ ونظر في عينيَّ، وقال: «نعم فعلتُ هذا، وأنا آسف بشدة. لقد كانت غلطة عمري. أعلم أنني ربما لن أعمل في أية صحيفة مرةً أخرى.» فانبهرتُ باعترافه بما فعل، وبأن ما فعله كان خطأ؛ لذلك تمنَّيْتُ له كلَّ الخير.
>
> حصلنا على ردودٍ من الجماهير؛ لم يكن بها أيُّ احتجاجٍ عنيف؛ فنحن نخضع لمراقبة الناس عن كثب على الإنترنت وفي البرامج الحوارية طوال الوقت، وسيحاولون دومًا استنباطَ شيءٍ من هذا الحدث، مثلًا أننا نزيف الأخبار، لكني أعتقد أن أي شخص سينظر إلى الموقف، سيكون واضحًا تمامًا له ما حدث بالفعل؛ فقد كان هذا مجرد مصوِّر محبَط من عجزه عن الحصول على الصورة التي أرادها، فصنعها على شاشة الكمبيوتر.
>
> عرف الجميع هنا أن الأمر لم يكن أن بريان لم يكن يعلم أن ما فعله كان خطأً، وإنما كان التصرف التعليمي الأساسي الذي فعلناه أننا فصلناه.

> الجميع يعلمون هذا. وأنت بذلك توجِّه رسالةً إلى العاملين لديك بأن هذا أمر غير مقبول، كما توجِّه به رسالةً إلى قرائك بأن هذا لا يتوافق مع معاييرنا. (كارول، ٢٠٠٤)

يقول المصور في صحيفة لوس أنجلوس تايمز، لويس سينكو:

> كان [فالسكي] يحصل على جميع المهام الرائعة؛ كان أعزب، وكان مصورًا جيدًا، وكان بارعًا كثيرًا في النواحي التكنولوجية. لماذا يفعل شخص ما هذا؟ الآن لم تَعُدْ تعمل هنا، ولم تَعُدْ تحصل على هذه المهام الرائعة. بعد النظر إلى عمل فالسكي، في اليوم التالي نشرنا هذا التصحيح مع لوحة بها الصور الثلاث، وأعتقد أن أيَّ واحدةٍ من الصور كانت ستَفِي بالغرض. (سينكو، ٢٠٠٤)

كتب فالسكي معتذرًا إلى طاقم العاملين في قسم التصوير في صحيفة لوس أنجلوس تايمز:

> حدث هذا بعد يوم عمل طويل وحار وشاق للغاية، لكن هذا ليس عذرًا. أنا نادم بشدة على تشويهي سمعة صحيفة لوس أنجلوس تايمز، تلك الصحيفة التي تُطبق أعلى المعايير الصحفية، وشركة تريبيون، وكل العاملين في التايمز، خاصةً المصورين ومحرري الصور الرفيعي الموهبة البالغي التفاني، وأصدقائي الذين جعلوا فترةَ عملي في الصحيفة طوالَ أربع سنوات ونصف السنة تجربةً قيِّمةً في حياتي.
>
> لقد حافظتُ طوالَ حياتي المهنية على تحقيق أعلى المعايير الأخلاقية، ولا يسعني حقًّا تفسير فشلي الكامل في تقدير الأمور في هذا الوقت. ربما أتمكَّن من التوصُّل إلى هذا في الليالي القادمة التي سيجافيني النوم فيها. (إربي، ٢٠٠٣ب)

قدَّمَت الصحيفة التي تصدر في ميامي باللغة الإسبانية، إلنويبو هيرالد، مثالًا آخَر للتلاعب الرقمي غير الأخلاقي حينما جُمِعت صورتان رقميًّا في ٢٥ يونيو عام ٢٠٠٦ من أجل تكوين صورة واحدة. في حين كان دافع فالسكي للتلاعُب هو تحسين الصورة من الناحية الجمالية، كانت معالجة إلنويبو هيرالد هاتين الصورتين مدفوعةً بأغراض سياسية. نُشِرت صورة أربع عاهرات يراوِدْنَ سائحًا أجنبيًّا، في حين يقف رجالُ الشرطة وسيدةٌ وبنتٌ صغيرة بجوارهن، على مساحة خمسة أعمدة في القسم الأول من الصحيفة. وكُتِب في العنوان «العاهرات: لحم رخيص يشتهي الدولارات». في هذه الحالة لم يكن المصور

مسئولًا عن هذه الإهانة، وفي الحقيقة، حثَّ المحررين على الامتناع عن استخدام الصور المتلاعَب بها.

> روَّجَت [الصورة المنشورة] أجندةً مضادةً لكاسترو في صحيفةٍ يروِّج لها ملَّاكها الجدد، ماكلاتشي وشركاؤه، على أنها «أكثر صحيفة باللغة الإسبانية تمتعًا بالاحترام والتداول في الولايات المتحدة بأكملها».
>
> وربما الأسوأ من ذلك، أن قرار أصحاب المناصب العليا في إلنويبو طغى على اعتراضات المصور المخضرم، روبرتو كولتون، الذي التقط الصورتين منذ سنوات عديدة في كوبا [ولم يردوا على اتصالٍ طلبًا للتعليق]. علَّقَ منسق الصور، أورلاندو ميلادو، على هذا قائلًا: «جُمِع شيئان معًا.» «عبَّر [كولتون] عن قلقه من الصورة لهذا السبب وغيره، ولم يُرِدْ في الأساس استخدامها».
>
> لماذا إذن طبعَت الصحيفةُ هذه الصورة؟
>
> أجاب ميلادو عن هذا قبل أن يوجهني إلى لويس جارسيا، أحد فناني إلنوِيبو، قائلًا: «كان ذلك قرارًا اتخذه محرِّرٌ آخَر.»
>
> قال لي جارسيا عندما اتصلتُ به هاتفيًّا: «أتذكَّر جمعي بين شيئين من أجل ذلك القسم. سأذهب لأحضره، وسأعاود الاتصال بك.» لم يتصل بي قطُّ، ولم أتلقَّ ردًّا على ثلاث رسائل متابَعة أرسلتُها، ولا على رسالتين تركتهما مع أندريه رينالدو، الذي يحرِّر القسمَ الذي ظهرَتْ فيه الصورة؛ قسم سِبتيمو دِيا (اليوم السابع).
>
> تركتُ أيضًا رسائلَ كثيرة مع أومبيرتو كاستيلو، رئيس التحرير التنفيذي للصحيفة؛ وجلوريا لِيال، رئيس التحرير المساعد، ولم أتلقَّ ردًّا عليها أيضًا.
>
> علَّقَ أحد الصحفيين المحليين على هذا قائلًا: «لك أن تتوقع مثل هذا التصرف من صحيفة شيوعية.» «لكن هذا غير مقبول في مؤسسة إخبارية شرعية.» (ستراوس، ٢٠٠٦)

أوضح شرح إلنويبو هيرالد الذي نُشِر في الصفحة السادسة من القسم الأول يوم ٢٧ يوليو عام ٢٠٠٦؛ أن الخطأ حدث نتيجةَ أنه لم يُذكَر أن الصورة المجمعة رقميًّا كانت «صورة توضيحية»؛ ومن ثَمَّ أعطى هذا للقراء الانطباعَ بأنها كانت صورة حقيقية (شوير روث، ٢٠٠٦).

أما القواعد المتعلقة بأشكال التلاعب الرقمي الأخرى مثل «إنقاص الكثافة» (جعْل أماكن مختارة في الصورة أفتح)، و«زيادة الكثافة» (جعل أماكن مختارة في الصورة أغمق)؛ فإنها أقل وضوحًا من القواعد التي تحكم استخدام أداة «الاستنساخ». وحتى القواعد المتعلِّقة بالتصحيح الرقمي لِلَّوْن فإنها غير محددة؛ على سبيل المثال: كتبت وكالة أسوشييتد برس:

> لا يُسمَح إلا بالأنماط المعتمدة للأساليب القياسية لطباعة الصور؛ مثل: زيادة الكثافة، وإنقاص الكثافة، وتعديل الألوان، والقص. وتقتصر إضافة الرتوش على إزالة الخدوش الطبيعية وبقع الغبار.
>
> يجب دومًا التفكير جيدًا في عملية تعديل الألوان، من أجل ضمان المحاكاة الأمينة للأصل، وفي حالة وجود لون غريب أو تنسيق لوني غير معتاد، يُذكَر هذا في التعليق على الصورة. ويجب أن يحدث التعديل اللوني في أضيق الحالات. (أسوشييتد برس، ٢٠٠٣)

تعرَّضَ مصوِّر صحيفة ذي شارلوت أوبزرفر، باتريك شنايدر، للإيقاف عن العمل في عام ٢٠٠٣ بسبب إفراطه في زيادة كثافة صور رجال الإطفاء الحاصلة على جوائز. عرض شنايدر أن يقدِّم عملَه هذا بوصفه أداةً تعليميةً عن الأخلاقيات في عددٍ من المؤتمرات وحلقات الدراسة. يقول كيني إربي من معهد بوينتر:

> أثناء عرضٍ تقديمي في المؤتمر السنوي الرابع عشر للنساء في الصحافة المصورة الذي تُقِيمه الجمعية الوطنية لمصوري الصحافة، شارَكَ شنايدر مع الحضور حصريًّا تقنيات برنامج فوتوشوب التي يستخدمها؛ أدوات إنقاص الكثافة وزيادتها، وأداة القص. لم تكن هذه تقنيات معقدة، ولكنَّ تعديلاتٍ أوليةً جدًّا أدَّتْ إلى إزالة معلومات ثانوية في الخلفية — أو ربما كانت محورية — كان من الممكن أن تساعد المشاهدين في فهم المحتوى والسياق. من وجهة نظري، يجب هنا أن تكون لنا وقفة.
>
> لكونها صناعةً، حان وقتُ الامتثال للدقة؛ فلا توجد مساحة كبيرة للعفو عن الذين يكسرون الثقةَ المقدَّسة في المصداقية. (إربي، ٢٠٠٣ب)

بعد حادث عام ٢٠٠٣ أعلن شنايدر: «لن أخفِّف لونَ الخلفية كثيرًا هكذا أبدًا» (فيجوال إديتورز، ٢٠٠٦). لكن في عام ٢٠٠٦ طُرِد شنايدر من الأوبزرفر بسبب تغييره رقميًّا

ألوانَ صورة أخرى لأحد رجال الإطفاء. وفي خطابٍ إلى القراء، كتب رئيس تحرير شارلوت أوبزرفر، ريك تيمز:

> الدقةُ من أقدس قِيَمنا الصحفية، وينطبق هذا على الصور التي ننشرها، تمامًا كما ينطبق على الكلمات.
>
> لذا يؤسفني كثيرًا أن أبلغكم أن ألوانَ إحدى الصور التي نُشِرت في عدد يوم الخميس غُيِّرت على نحوٍ غير لائقٍ قبل نَشْرها.
>
> ظهرت الصورة، التي التقَطَها مصوِّر الأوبزرفر، باتريك شنايدر، في الجزء الأمامي من قسم الأخبار المحلية وأخبار الولاية. كانت الصورة لأحد إطفائيي مدينة شارلوت، واقِفًا على سلَّمٍ، ومن خلفه ضوء الشمس في الصباح الباكر.
>
> في الصورة الأصلية، كانت السماء رماديةً مائلةً إلى اللون البني، ومع تحسينها باستخدام برنامجٍ لتحرير الصور، أصبحَت السماءُ حمراءَ داكنةً، وحصلت الشمسُ على هالة أوضح.
>
> تنصُّ سياسة الأوبزرفر بشأن الصور أنه: «لا تغييرَ في ألوان المشهد الأصلي المصوَّر.»
>
> قال شنايدر إنه لم يقصد تضليلَ القراء، وإنما مجرد استعادة لون السماء الفعلي؛ فقد قال إن اللون اختفى عندما عرَّضَ الصورة للضوء لفترة قليلة من أجل تجنُّب وهج الشمس …
>
> نعتذر عن هذا الخطأ؛ فثقتكم مهمة لنا، وسنفعل ما في وسعنا حتى نضمن نزاهةَ جميع الصور التي ننشرها من الآن فصاعدًا. (تيمز، ٢٠٠٦)

بينما تنتهك التقنيةُ الرقمية، التي تتيح دمْجَ صورتين معًا لتكوين صورة واحدة، القواعدَ الأخلاقية للصحافة المصورة، انتهاكًا سافرًا، فإن تغيير الألوان رقميًّا هو أمرٌ أكثرُ ذاتيةً نوعًا ما. تقول سياسة الأوبزرفر بشأن الصور: «لا تغييرَ في ألوان المشهد الأصلي المصوَّر.» ويقول شنايدر إنه أراد «استعادة لون السماء الفعلي». من الصعب علينا تخيُّل كيف استطاع شنايدر تذكُّر اللون الدقيق أو «الفعلي» للسماء عقب انتهائه من أداء المهمة. في الوقت نفسه، «تُغيَّر» الألوان عن ألوان المشهد الأصلي باستخدام إمكانيات النَّسْخ والإعدادات في الكاميرا؛ فربما كانت الألوان في ملف شنايدر الأصلي مختلفة بالفعل عن تلك التي «رآها» بعينَيْه أثناء التقاطه الصورة.

يستطيع المصورون والصور خداعَ القراء بطرق أخرى غير التلاعُب الرقمي؛ فكما أوضحنا في الفصل الثالث، يبدأ الصحفيون عملَهم وفي أذهانهم مفهوم، ثم يعثرون على رموز تمثِّل المفهومَ. يُرسَل المصورون، عادةً، في مهامَّ من أجل التقاطِ صورٍ ترمز للمفاهيم التي يقترحها الكُتَّاب والمحررون؛ ويمكن أن يؤدِّي هذا إلى حدوثِ لبسٍ أو حتى غش.

على سبيل المثال: نُشِرت مع قصة الصفحة الأمامية من صحيفة يو إس إيه توداي يوم ١٦ فبراير عام ١٩٩٢، والتي كانت عن العصابات في لوس أنجلوس، صورةٌ توضيحية لأعضاء عصابةٍ يلوِّحون بالمسدسات. كانت القصة تتحدَّث عن احتمالِ حدوثِ عنفٍ في لوس أنجلوس إذا حصل رجال الشرطة الأربعة الذين اتُّهموا في قضية رودني كينج على براءةٍ من التُّهَم الفيدرالية التي وُجِّهت إليهم. خُدِع الأشخاص الذين ظهروا في الصورة؛ إذ أقنعهم المصوِّر بأن هذه الصورة ستُنشَر مع قصةٍ عن برنامجٍ مُعَدٍّ لحصولِ أعضاء العصابات على وظائف نظير تسليمهم أسلحتهم. فيما بعدُ، اعترفَتْ صحيفة يو إس إيه توداي بما حدث من خداعٍ، لكن هذا المثال يوضِّح الطريقةَ التي يمكن أن يُساء بها استخدامُ الرموز الفوتوغرافية في التعبير عن المفاهيم.

أتذكَّرُ صورةً نشرناها عندما كنتُ مديرًا للتصوير في صحف كوبلي في شيكاجو. كانت القصة تدور حول وجود رهانات عرَضية كلَّ يوم؛ كيف يراهن الناس على كل شيء، بدايةً من الأحداث الرياضية، وحتى كَمْ سيزن الطفل الحديث الولادة، ومَن الذي سيحصل على درجةٍ أعلى. تناقشتُ مع محرر القسم ومحرر التصميم في الأفكار المتاحة لصورةٍ تتماشى مع هذه القصة، وقرَّرْنا أن يذهب المصوِّر إلى ملعب جولف محلي، ويصور لاعِبِي الجولف من خلفهم ومن بعيد؛ حتى لا تظهر وجوههم. التقَطَ المصورُ الصورةَ تمامًا كما تخيَّلْناها، وفي اليوم التالي نُشِرت مع القصة.

في وقتٍ لاحق من هذا اليوم تلقَّيْتُ اتصالًا هاتفيًّا من أحد لاعبي الجولف في الصورة؛ فقد استطاع أصدقاؤه وأفراد أسرته التعرُّف عليه وعلى زملائه من لاعبي الجولف في الصورة، بسبب الزي ولغة الجسد ... إلخ. كان مُحِقًّا في غضبه من ربطه بقصةٍ عن «الرهانات» بسبب وجوده في الصورة. اعتذرتُ له، ونشرنا بوضوحٍ اعتذارًا في صحيفة اليوم التالي. فشلتُ في تدبُّرِ كلِّ الاحتمالات والعواقب لالتقاطِ صورةٍ لأشخاص كيفما اتفق من أجل التعبير عن مفهوم معين.

على النحو نفسه، أحيانًا ما تُختار الصور من أجل تدعيم الكلمات المذكورة في العنوان. ويمكن أن تسبِّب هذه الممارسة أيضًا مشكلاتٍ. يقول نائب مدير التصميم في صحيفة لوس أنجلوس تايمز، مايكل وايتلي:

> نرغب دومًا في التعبير عن جوهر الموقف، وليس بالضرورة مضاهاة الصورة تمامًا وما تقوله الكلمات؛ على سبيل المثال: إذا كانت لدينا صورةٌ عن لحظةٍ تظهر فيها علاماتُ الغضب على وجه شخصٍ ما، ونقول: «هذا الشخص أخفَقَ في شيءٍ ما.» حينئذٍ نكون اخترنا وضْعَ الاثنين معًا. قد نوفِّقُ بذلك بين الصورة والكلمات، لكننا ربما لا نعكس بذلك حقيقةَ الموقف، وهذا يهمني حقًّا.
>
> في الواقع، في هذا الأسبوع، خسر فريق ولايتنا، الليكرز، أمام فريق بيستونز، ونشرنا صورةً؛ وهي صورة جميلة جدًّا، لكني أعتقد أنها كانت غير دقيقة. كانت صورةَ كوبي وهو يمسح العرقَ عن وجهه بقميصه (انظر شكل ٦-١). كان كوبي يرفع قميصه حتى يمسح به عرقه عن وجهه، والتقط المصوِّر الصورةَ في هذه اللحظة وقميصه يغطِّي وجهَه بالكامل، فتبدو الصورة كما لو أنه يغطِّي وجهه لشعوره بالخزي.[٢] حسنًا، لم يكن هذا ما حدث على الإطلاق، لكننا نشرنا هذه الصورة على ستة أعمدة، وكان هذا تقريبًا ما أشارت إليه. كتبنا عنوانًا يقول: «هزيمة نكراء»؛ فكان عنوانًا مؤثِّرًا وتحته صورة كوبي وهو يغطِّي وجهَه نوعًا ما.
>
> أعتقد أن الأمر كان به قدرٌ من الخداع للقراء. أعتقد أننا لم نُعْطِهم صورةً أمينة عن واقع الموقف. وربما كانت لدينا صور أدنى — أقل جاذبيةً من الناحية البصرية — لكنها تعبِّر عن مشاعر أصيلة. أما الصورة التي نشرناها فهي مُرْضِية بقدرٍ أكبر من الناحية الجمالية، ولكنه كان يمسح العرقَ عن وجهه، ولم يكن يغطِّي وجهه، كما أنها التُقِطت في منتصف المباراة. أعتقد أن هذه الأشياء قد تضرُّ بمصداقيتك الفوتوغرافية؛ فيجب ألَّا تبحث دومًا عن صورٍ تتماشى حرفيًّا مع الكلمات؛ فأفضل شيء أن ترجع خطوة للوراء، وتقول: «كيف نعكس حقيقةَ هذا الموقف؟ وهل هذه الصورة تحديدًا تؤدِّي هذا الغرض؟» لأن هذا هو سبب استخدامك للصور؛ نَقْل الشعور للقارئ كما لو أنه كان موجودًا في الموقف. (وايتلي، ٢٠٠٤)



شكل ٦-١: نهاية عصر؟ كوبي براينت، الذي سجَّلَ ١٢ نقطة في سبعٍ من أصل ٢١ تصويبة أثناء المباراة التي فاز بها فريق بيستونز، ربما تكون هذه آخِر مباراة له مع فريق ليكرز بعد ثمانية مواسم حصل فيها على ثلاث بطولات. صورة لوولي سكاليج. حقوق الطبع: ٢٠٠٤، لوس أنجلوس تايمز، أُعِيد طبعها بإذن.

تلجأ الصحف أحيانًا إلى استخدام صور أرشيفية لتُنشَر مع إحدى القصص؛ ولهذه الممارسة مخاطرها كما يشرح محرِّرُ الصور في صحيفة شيكاجو تريبيون، جيفري بلاك:

> أعددنا قصةً عن «طريق قاعة المشاهير السريع»، أطلقنا عليها هذا الاسمَ بسبب وجود قاعات مشاهير كثيرة متجاورة على طول هذا الطريق السريع بالتحديد. وكانت لدينا صورة نُشِرت لقاعة مشاهير «كرة القدم الأمريكية» في كانتون، بولاية أوهايو، التقَطَها أحدُ مصوِّرينا في عام ١٩٩٩. كانت مشكلة هذه الصورة أنهم حدَّثوا قاعةَ المشاهير من الداخل.
>
> التُقِطتْ هذه الصورة في عام ١٩٩٩ — منذ خمس سنوات، وقد تغيَّرَ المكان في الوقت الحالي — لذلك انتهيتُ إلى كتابةِ شرحٍ عليها، وأننا نأسف لوجود خطأ؛ لأنها كانت صورة أرشيفية. لم نذكر أنها كانت صورة أرشيفية، وأن القاعة كانت هكذا. كان ينبغي علينا أن نذكر ذلك. (بلاك، ٢٠٠٤)

إحدى أصعب المعضلات الأخلاقية التي تواجه المحررين هي قرارُ نشرِ صورةٍ تحتوي على آثارٍ واضحة التفاصيل للعنف؛ فتكون هذه المشكلةُ ذات بُعْدَيْن. فمن المرجَّح أن يرى أصدقاء الضحية (أو الضحايا) وأقاربهم الصورةَ؛ ومن ثَمَّ يُجبَر المحررون على التخفيف من وطأة المأساة. في كثيرٍ من الأحيان يضع المحررون في اعتبارهم ما إذا كان الضحية أحد السكان المحليين أم لا، ظانِّين أن أهالي الضحايا غير المحليين أقل احتمالًا أن يروا الصورة. في صحف كوبلي في شيكاجو، كنتُ واحدًا ضمن مجموعةٍ من المحررين الذين اتَّخَذُوا قرارَ نشرِ صورةٍ لحادث سيارة قُتِل فيه ثلاثة أشخاص. كان كتف أحد الضحايا وذراعه واضحتَيْن في الصورة، ودار نقاش مطوَّل حول إنْ كان من الضروري أن يرى القراءُ التفاصيلَ بمثل هذا الوضوح. أيَّدَتْ نشْرَ هذه الصورة حقيقةُ أن الحادث وقع في تقاطُع خطير — شهد وقوع بضع حوادث أخرى — وأن ركابَ السيارة كانوا من خارج البلدة. على الرغم من أنني كنتُ أحد المحررين الذين أيَّدوا استخدامَ الصورة، ما زلتُ أستخدِم هذه الصفحةَ الأمامية بوصفها جزءًا من مناقشةِ مسألة الأخلاقيات، ولستُ مُقتنِعًا بأننا فعلنا الصواب.

في ١٦ أبريل عام ٢٠٠٧ قتَلَ طالبٌ في جامعة فيرجينيا للتكنولوجيا ٣٢ شخصًا في حرم جامعة فيرجينيا للتكنولوجيا، ثم انتحر. نشرت صحيفة ذي فيرجينيان-بايلوت صورةً مؤثرةً لناجٍ جريحٍ وهو يُحمَل من أحد المباني (انظر شكل ٦-٢). نُشِرت الصورة على ستة أعمدة في الجزء العلوي من الصفحة الأمامية للفيرجينيان-بايلوت، وأظهرَتْ تفاصيلَ قاسيةً لحالة الضحية، وشيئًا بَدَا للبعض مثل العضو الذكري للرجل. استجاب كثير من قراء الصحيفة استجابةً عنيفةً لهذه الصورة، ولقرار الصحيفة نشْرَها في صفحتها الأمامية. وفي ١٧ من أبريل، استخدَمَ رئيسُ تحرير فيرجينيان-بايلوت، دنيس فينلي، مدوَّنةَ الصحيفة ليَصِفَ للقراء والموظفين عمليةَ اتخاذ القرار، فقال:

تدور الشكاوى حول أمرين:

(١) اختيار الصورة للصفحة الأمامية، في حين أنها عنيفة للغاية ومهينة.
(٢) أن الصورة تُظهِر العضو الذكري للرجل.

سأتحدَّث أولًا عن النقطة الثانية. تصوير العضو الذكري للضحية ليس واضحًا في الصورة. التقط هذه الصورةَ آلان كيم، وهو يعمل في جريدة روانوك التابعة لنا، وقد فحص آلان ودان بيتي، مدير قسم التصوير في صحيفة روانوك، صورًا



The Virginian-Pilot TUESDAY, APRIL 17, 2007 · 142ND YEAR · NO. 148 · 50 CENTS

MASSACRE

SHOOTER KILLS 32 AT VA. TECH IN NATION'S WORST RAMPAGE

ALAN KIM/THE ROANOKE TIMES

THE HORROR UNFOLDS An unidentified person is carried out of Norris Hall at Virginia Tech in Blacksburg on Monday. A gunman killed 32 people on the campus before fatally shooting himself.

On campus: Mayhem, panic, frantic calls

Question of security Students, parents and the media raise questions about how the campus police handled events after the initial report of a shooting. **Page A12**

Reaching out Students turn to the Web to share information quickly with each other and their parents. **Page A12**

Local reaction Old Dominion students had one question on their minds: Are my friends and family OK? **Page A14**

Commentary

We all share in the grief The deadly rampage on Va. Tech's campus binds Virginians. **Editorial, Page B14**

Security is a concern Columnist Kerry Dougherty says security moved up on the checklist in her daughter's college search. **Page A14**

More online

Follow the story Get updates, see video and more photographs or join a discussion at **pilotonline.com.**

"As the death toll kept going up, you could hear the silence coming over Blacksburg." – MALISSA BRADSHAW

HOKIE NATION STUNNED BY CARNAGE ON CAMPUS

BY MATTHEW BOWERS
THE VIRGINIAN-PILOT

Geology test completed, Chris Sherman was walking across the Drillfield at Virginia Tech on Monday morning when he heard two bangs.

The freshman from Virginia Beach looked up to see his roommate "running at me, yelling, 'They're shots! They're shots! They're telling people to get down!' "

Sirens wailed. Police cars flew across the campus.

The pair hustled back to their dorm room, slid a dresser and television in front of their door and watched the school's nightmare unfold on the news.

Monday's shooting deaths of 33 people – including the gunman – on the rural Blacksburg campus of more than 25,000 struck hard in South Hampton Roads, home to about 1,200 of its students and more than 6,000 alumni.

Phone lines jammed and e-mails flew as students and their frantic

Please see **Shock,** *Page* **A13**

STEVE HELBER/THE ASSOCIATED PRESS

ON 'TRAGIC DAY,' 30 ALSO HURT BEFORE GUNMAN KILLS HIMSELF

Two hours between shootings raises questions on security

FROM STAFF AND WIRE REPORTS

BLACKSBURG — A gunman massacred 32 people at Virginia Tech in the deadliest shooting rampage in U.S. history Monday, cutting down his victims in two attacks more than two hours apart before the university could grasp what was happening and warn students. The bloodbath ended with the gunman committing suicide, bringing the death toll to 33.

The shooter, whose name was not released Monday night, carried two 9 mm semiautomatic handguns and wore blue jeans, a blue jacket and a vest that carried additional ammunition, law enforcement officials and witnesses said. Witnesses described him as a young man of Asian descent – a silent killer who was calm and showed no expression as he pursued and shot his victims.

He left two dead at a dormitory and 30 more at a science and engineering building, where he executed people taking and teaching classes and even shot at a custodian who was helping a victim. Witnesses described scenes of chaos and grief, with students jumping from windows to escape gunfire and others blocking their classroom doors to keep the gunman away.

Continued on Page A15

شكل ٦-٢: ذي فيرجينيا-بايلوت، ١٧ أبريل، ٢٠٠٧. أُعِيدت طباعتها بإذنٍ من صحيفة ذي فيرجينيان-بايلوت.

أخرى التُقِطت على نحوٍ متتالٍ قبل هذه الصورة وبعدها، واتضح لهما أن هذه قطعةُ قماشٍ، أو جزءٌ من العصابة الضاغطة لوقف النزيف. تلقَّيَا هما أيضًا اتصالاتٍ بسبب استخدامهما للصورة.

والآن، النقطة الأولى: كان هذا قرارًا صعبًا. تناقشنا طويلًا حول استخدام هذه الصورة في اجتماع السادسة والربع الذي يدور حول الصفحة الأمامية؛

فلدينا معاييرُ صارمة للغاية عندما يتعلَّق الأمرُ بنشر صورة واضحة التفاصيل مثل هذه؛ لذا طرحنا العديدَ من الأسئلة:

هل كان هذا الشخص ميتًا؟ لا، على حدِّ قول آلان كيم، الذي قال إن الشرطة كانت تحمل الناجين وتترك المتوفَّيْن. هل تُوفِّي في وقتٍ لاحق؟ نحن لم نعلم هذا [فالضحية الذي يظهر في الصورة هو كيفن ستيرن، الطالب في السنة الأخيرة في جامعة فيرجينيا للتكنولوجيا الذي نجا]. هل هو من الطلاب المحليين؟ لم نكن نعلم هذا؛ إذ لم تُعلَن أية أسماء أمسِ. نحن ندقِّق للغاية عند نشر صورٍ مثل هذه الصورة، خاصةً إذا كنَّا نعتقد أن أسرةَ هذا الشخص تعيش هنا. نعلم أننا خاطرنا بحقيقة أن الشخص ربما يكون من السكان المحليين، وربما يكون تُوفِّي بعد التقاط الصورة. هل كان من الممكن التعرُّف عليه؟ لا. وهذا يساعد عادةً عند التفكير في نشر صورة مثل هذه.

عقب مناقشة الصورة والنظر في الاختيارات الأخرى، قرَّرْنا نشرها لأنها كانت تعبِّر بصدقٍ عن هول الحدث الذي لا تفصله عنَّا سوى ساعات قليلة؛ فرأينا أننا سنصبح غير مسئولين إذا حاولنا التخفيف من بشاعة هذه القصة؛ فهذا ثاني أسوأ إطلاقِ نارٍ جماعي في تاريخ العالَم، لا الولايات المتحدة، بل العالم. وإذا اتسمنا بالرهافة في وقتٍ كهذا، فلن يفيد هذا قرَّاءنا. هل أَثَرْنا الغضبَ والتقزُّز لدى بعض القراء وبعضكم؟ أنا متأكد من هذا، لكننا شعرنا أن واجبنا أن نصوِّر كَمَّ الغضب والفزع في هذا الحدث.

لا يكون مثل هذه القرارات سهلًا أبدًا، لكن توجد أوقات تطغى فيها الظروف على أي رغبة في حماية قرائنا من الوقائع الوحشية للحياة، ونحن مُجبَرون على نشر هذه الوقائع، وسيكون فعل أي شيء أقل من هذا إخلالًا بمسئوليتنا عن قول الحقيقة.

شكرًا لاستماعكم. يسعدنا الرد على أي تعليقات.

دنيس فينلي، رئيس تحرير
ذي فيرجينيان-بايلوت. (فينلي، ٢٠٠٧)

حصل خطاب فينلي على ردودِ فعلٍ كانت في معظمها إيجابيةً من قرَّاء المدونة؛ فبَدَا أنهم قدَّروا قيمةَ صراحته بشأن عملية صنع القرار، وأنهم علموا أن هذا القرار اتُّخِذ بعد مناقشةٍ وتفكيرٍ طويلين.

يقول خبير أخلاقيات الصور، بوب ستيل: «إذا كانت الكتابةُ للقراء من أجل شرح القرارات السابقة أسلوبًا مشروعًا، فربما يكون على رؤساء التحرير أن يفكِّروا في أن يكونوا أكثر مبادرةً إلى شرح عملية صنع القرار. فمتى أُتِيح لهم هذا، يمكنهم شرح مبرِّرهم في عمودٍ أو شريطٍ جانبي في وقتِ نشْر القصة و/أو الصورة؛ حتى يتوافر للقراء سياقُ القرار في علاقته بالمنتَج نفسه» (ستيل، ٢٠٠٤). وتُقدِّم صورة أخرى نشرَتْها صحيفة ذي فيرجينيان-بايلوت مثالًا لهذا: «حين نشرت ذي فيرجينيان-بايلوت صورةَ جثمان ضابط أمريكي وهو يُسْحَل في شوارع مقديشو في الصومال، كتب مدير التحرير، كول كامبل، تفسيرًا في اليوم نفسه للقراء حول قرار الصحيفة» (ستيل، ٢٠٠٤).

لا تكون جميع القضايا الأخلاقية حاسمةً أو محددةً بوضوحٍ في الميثاق الأخلاقي، ويحتاج بعضها إلى مناقشةٍ بين مجموعة كبيرة ومتنوِّعة من الناس. هذا أحد أسباب ضرورة وجود تنوُّع داخل غرفة الأخبار، وسبب أهمية وجود خطٍّ تواصُلٍ مفتوح مع المجتمع أيضًا؛ فحينما توجد ضرورةٌ لصنع قرارات أخلاقية صعبة، سيكون من المؤكَّد تقريبًا أن فردًا أو مجموعةً ما لن يكون سعيدًا بالنتائج. المهم أن تكون ثمة عمليةٌ مطبقةٌ، يمكن من خلالها مناقشة القضايا بالكامل وبصراحة؛ حتى يمكن اتخاذُ قرارٍ منصفٍ وعن وعي.

> [يجب أن تعكس العملية] انتباهًا للمبادئ الصحفية، واهتمامًا حقيقيًّا بالقضايا الأخلاقية، وإدراكًا لعواقب القرار على مختلف الأطراف المعنية، واستعدادًا لاستكشاف أساليبَ بديلةٍ من أجل تعظيم قول الحقيقة وتقليل الضرر على الأفراد المعرَّضين له.
>
> تُحسِّن المؤسساتُ الإخبارية التي تقدِّر قيمةَ صنْع القرارات على أساسٍ أخلاقيٍّ مهاراتها في هذه العملية على النحو نفسه الذي تطوِّر به مهاراتها في النقل الإخباري والكتابة والتحرير؛ فغرفةُ الأخبار المتمرسة في مهارةِ صنْع القرار على أساس أخلاقي هي أقدرُ على حلِّ المعضلات على نحوٍ أسرع، وأكثر فعاليةً، حتى في المواعيد النهائية. (ستيل، ٢٠٠٤)

(١) ملحق

(١-١) مقتطفات من الميثاق الأخلاقي لصحيفة ذي نيويورك تايمز

يجب أن تكون الصور التي تُنشَر في صفحاتنا، التي تدَّعِي أنها تُصوِّر الواقعَ، أصيلةً من جميع الجوانب؛ فلا ينبغي إضافة أفراد أو أشياء، أو إعادة ترتيبها، أو عكس ترتيبها، أو تشويهها، أو إزالتها من المشهد (باستثناء ممارسة القص المعترف بها بغرض حذف الأجزاء الزائدة الخارجية). ويجب قصر ضبط الألوان أو التدرج الرمادي، في أضيق الحدود، على الحالات الضرورية من أجل إنتاج صورة أكثر وضوحًا ودقة، تمامًا مثل «زيادة الكثافة» و«إنقاص الكثافة» اللذين كانا يحدثان من قبلُ في تظهير الصور في الغرفة المظلمة. يجب ألَّا تُلفَّق صورُ المواقف الإخبارية. وفي حالات الكولاج، والمونتاج، والصور الشخصية، والصور الإيضاحية لتصميم الأزياء أو المنازل، والمواقف الخيالية المفتعلة، والصور التوضيحية لطرق استخدام الأجهزة؛ لا بد أن يكون تدخُّلنا جليًّا للقارئ، وخاليًا، بما لا يدع مجالًا لِلَّبْس، من نية الخداع. يجب أن تذكر التعليقات على الصور وإسنادها أي تدخُّل نفعله إذا وجد أبسط احتمال للشك. وتجب استشارة مدير التصميم، أو محرر البيانات الإدارية في الصحيفة، أو مكتب الأخبار، في الحالات المشكوك فيها أو عند اقتراح تطبيق استثناءات (نيويورك تايمز، ٢٠٠٣).

(١-٢) بيان السياسة في وكالة أسوشييتد برس

صدر البيان التالي لسياستنا بشأن التعامل الإلكتروني مع الصور في عام ١٩٩٠، في بداية ظهور الإرسال العالي السرعة للصور ومعالجتها رقميًّا. وهو ينطبق على وقتنا الحالي تمامًا مثلما كان ينطبق على وقت صدوره.

أثار التصويرُ الإلكتروني تساؤلاتٍ جديدةً حول ما هو أخلاقي في عملية تحرير الصور. ربما كان السؤال جديدًا، لكن الإجابات كلها تنبع من القِيَم القديمة.

ببساطة، لا تغيِّر وكالةُ أسوشييتد برس الصورَ؛ إذ يجب أن تعبِّر صورنا دومًا عن الحقيقة.

أصبح الكمبيوتر أداةً متقدِّمةً للغاية في تحرير الصور؛ فقد أخرجنا من الغرفة المظلمة ذات المواد الكيميائية، حيث أصبحت أساليب الطباعة الماكرة، مثل زيادة الكثافة وتقليلها، أساليب صحيفة مقبولة لفترة طويلة. أما الآن، فحَلَّ محلَّ هذه المصطلحات

مصطلحُ «التلاعب بالصورة» و«التحسين». وإذ يمكن أن يُساء بناء هذه المصطلحات الواسعة، فلا بد لنا من وضع الحدود، وإعادة ذكر بعض المبادئ الأساسية.

لن يحدث تغيير «أبدًا» في محتوى الصورة، أو تلاعب بأي طريقة.

ولا تُقبل إلا القواعد الراسخة للأساليب القياسية في طباعة الصور، مثل زيادة الكثافة وإنقاصها، وتعديل الألوان، والقص. وتقتصر إضافة الرتوش على إزالة الخدوش وبقع التراب العادية.

يجب التفكير بجدية دائمًا في تصحيح الألوان، من أجل التأكد من إعادة الإنتاج الأمينة للصورة الأصلية. وستُذكَر بوضوحٍ حالاتُ وجودِ ألوان أو درجات لونية غريبة في التعليق على الصورة. ويجب أن يكون تعديل الألوان في حدِّه الأدنى دومًا.

في أي وقت، عندما يظهر تساؤل بشأنِ مثلِ هذه القضايا، استَشِر أحدَ كبار المحررين على الفور.

نزاهة تقرير أسوشييتد برس المصوَّر هي أهم أولوياتنا، ولا أولويةَ لشيءٍ على مصداقيته. (أسوشييتد برس، ٢٠٠٣)

(١-٣) الميثاق الأخلاقي للجمعية الوطنية لمصوري الصحافة

تمهيد

تعترف الجمعية الوطنية لمصوري الصحافة، وهي جمعية مهنية تدعم أعلى المعايير في مجال الصحافة، باهتمامها بحاجةِ كل شخص إلى أن يكون مُلِمًّا تمامًا بالأحداث العامة، وأن يكون معترَفًا به بصفته جزءًا من العالم الذي نعيش فيه.

يعمل الصحفيون المصورون بوصفهم أمناء على العامة، ودورنا الأساسي هو تقديم التقارير بصريًّا، عن الأحداث المهمة، وعن وجهات النظر المختلفة في عالمنا المشترك، وهدفنا الأساسي هو التصوير الأمين والشامل للموضوع الذي نعمل عليه. وبصفتنا صحافيين مصورين، فعلينا مسئولية توثيق المجتمع، والحفاظ على تاريخه من خلال الصور.

تستطيع الصور الفوتوغرافية ولقطات الفيديو كشفَ الحقائق الكبرى، وفضْحَ الأخطاء والإهمال، وبثَّ الأملِ والتفاهم والربط بين الناس في جميع أنحاء العالم عبر لغة التفاهُم البصري. كما يمكن الصور أن تتسبَّب في أذًى بالغ إذا كانت متطفِّلة بقسوةٍ، أو متلاعَبًا بها.

يهدف هذا الميثاق إلى تحقيق أعلى جودة في أشكال الصحافة المصورة كافة، وإلى تقوية ثقة الجمهور بهذه المهنة. يُقصَد بها كذلك أن تكون أداة تعليمية لكلٍّ من المزاوِلين لهذا المجال، والذين يقدِّرون قيمة الصحافة المصورة. ولهذه الغاية، تعرض الجمعية الوطنية لمصوري الصحافة الميثاق الأخلاقي التالي:

الميثاق الأخلاقي

الصحفيون المصورون وأولئك الذين يُدِيرون إنتاجَ الأخبار المرئية مسئولون عن الالتزام بالمعايير التالية في عملهم اليومي:

- كُنْ دقيقًا وشاملًا في تمثيل الأشخاص موضوع الصور.
- قاوِمْ إغراءَ فرص الصور الملفَّقة.
- اسْعَ إلى الكمال، ووفِّر السياقَ عند التصوير أو التسجيل للأشخاص. تجنَّبْ إظهارَ الأفراد والمجموعات بصورة نمطية. أدرِكِ التحيُّزَ الشخصي، واعمل على تجنُّب حضوره في العمل.
- عامِلْ كلَّ الأشخاص موضوع الصور باحترام وكرامة. وامنح اهتمامًا خاصًّا للأشخاص الضعفاء، وتعاطفًا مع ضحايا الجرائم أو المآسي. ولا تتطفَّلْ على لحظات الحزن الخاصة إلا عندما يكون الجمهور بحاجة بالغة الأهمية ومبرَّرة لرؤيتها.
- أثناء تصوير الأشخاص، لا تسهم عمدًا في تغيير الأحداث أو تسْعَ إلى تغييرها أو التأثير فيها.
- يجب أن يحافظ التحرير على سلامة محتوى الصورة الفوتوغرافية وسياقها.
- لا تتلاعَبْ بالصور أو تُضِفْ صوتًا أو تغيِّرْه بأية طريقة يمكنها تضليل المشاهدين أو إساءة تمثيل الأشخاص.
- لا تدفَعْ أموالًا إلى المصادر أو الأشخاص أو تكافئهم ماديًّا على معلوماتهم أو مشاركتهم.
- لا تقبَلْ هدايا أو معروفًا أو تعويضًا من أولئك الذين ربما يسعون إلى التأثير في التغطية الإعلامية.
- لا تخرِّبْ عمدًا جهودَ الصحفيين الآخرين.

مثاليًّا، يجب على الصحفيين المصورين:

- أن يجتهدوا من أجل ضمان التعامل مع شئون الناس في العلن. والدفاع عن حقوق كل الصحفيين في الوصول إلى المعلومة.
- أن يفكروا بفاعلية، مثل دارسي علم النفس وعلم الاجتماع والسياسة والفن، من أجل التوصل إلى رؤية فريدة وتمثيل مميز. والعمل بشهية نَهِمة للأحداث الحالية ووسائل الإعلام المرئية المعاصرة.
- أن يسعوا من أجل تحقيق تواصل كامل وغير مقيَّد مع الأشخاص موضوع الصور، واقتراح بدائل للفرص السطحية أو المتسرعة، والسعي للحصول على وجهات نظر متنوعة، والعمل على إظهار وجهات النظر غير الشائعة أو غير الملحوظة.
- أن يتجنبوا التورُّطَ السياسي أو المدني أو التجاري أو أية ممارسة أخرى قد تعرِّض الاستقلال الصحفي للمرء للخطر، أو تعطي انطباعًا بتعرُّضه للخطر.
- أن يحرصوا على التحلي بالكياسة والتواضع عند التعامل مع الأفراد.
- أن يحترموا سلامةَ اللحظة المصورة فوتوغرافيًّا.

اجتهِدْ بالقدوة والتأثير، لتحافِظ على الروح والمعايير المرتفعة المُشار إليهما في هذا الميثاق. وعندما تتعرض لمواقف لا يكون فيها التصرف المناسب واضحًا، اسْعَ إلى استشارة مَن يُطبِّقون أعلى معايير المهنة. يجب أن يستمر الصحفيون المصوِّرون في دراسة حرفتهم والقواعد الأخلاقية التي توجِّهها (الجمعية الوطنية لمصوري الصحافة، ٢٠٠٤).

(١-٤) «مبادئ إرشادية للصحفي» بقلم بوب ستيل

اسْعَ وراء الحقيقة، وعبِّرْ عنها بأوفى شكل ممكن

- ثقفْ نفسك باستمرارٍ؛ حتى تستطيع، في المقابل، تثقيفَ الجمهور وإشراكه وتعليمه بطريقة واضحة ومثيرة في القضايا المهمة.
- كنْ أمينًا ومُنصِفًا وشجاعًا في جمع معلومات دقيقة، ونقلها، وتفسيرها.
- أَعْطِ صوتًا للذين لا أصوات لهم.
- حاسِبْ أصحابَ السلطات.

تصرَّفْ باستقلالية

- احرسْ بقوةٍ دورَ الرقابة الجوهري الذي تلعبه الصحافة في مجتمع مفتوح.
- ابحثْ عن وجهات النظر المتنافسة، وانشرها دون التأثر دون داعٍ بالذين يستخدمون سلطتهم أو موقعهم ضد الصالح العام.
- ابْقَ متحررًا من الارتباطات والأنشطة التي ربما تعرِّض نزاهتَك للخطر أو تدمِّر مصداقيتك.
- اعلمْ أن القرارات الأخلاقية الجيدة تتطلَّب مسئوليةً شخصيةً مدعومة بجهود مشتركة.

قلِّل الضررَ إلى أقل حدٍّ ممكن

- كُنْ متعاطفًا مع الذين يتأثَّرون بأفعالك.
- عامِل المصادرَ والأشخاص موضوع الصور والزملاء بوصفهم أناسًا يستحقون الاحترامَ، لا مجردَ وسائل لتحقيق أغراضك الصحفية.
- اعلم أن جمع المعلومات ونقلها قد يسبِّبان ضررًا أو إزعاجًا، لكن يمكنك موازنة هذه السلبيات باختيار بدائل تحقِّق أفضلَ تأثيرٍ ممكن لهدفك المتمثِّل في سرد الحقيقة.

اطرحْ أسئلةً جيدة حتى تتَّخِذ قراراتٍ أخلاقيةً جيدة

- ماذا أعرف؟ وما الذي أريد أن أعرفه؟
- ما هدفي الصحفي؟
- ما اهتماماتي الأخلاقية؟
- ما السياسات التنظيمية والإرشادات المهنية التي يجب أن أضعها في اعتباري؟
- كيف يمكنني إشراك أناسٍ آخَرين، لديهم وجهات نظر مختلفة وأفكار متنوعة، في عملية صنع القرار؟
- مَن المعنِيُّون الذين يتأثَّرون بقراري؟ وما دوافعهم؟ وأيٌّ منها دوافعُ مشروعة؟
- ماذا لو كانت الأدوارُ معكوسةً؟ كيف كنتُ سأشعر لو كنتُ مكانَ أحد المعنيِّين؟
- ما العواقب المحتملة لأفعالي، على المدى القصير؟ وعلى المدى الطويل؟

- ما الخيارات المتاحة أمامي لتعظيم مسئوليتي في سرد الحقيقة وتقليل الضرر؟
- هل أستطيع توضيحَ تفكيري وقراري وتبريرهما بالكامل؛ لزملائي، وللأطراف المعنية، وللعامة؟ (ستيل، ٢٠٠٤)

(٥-١) الميثاق الأخلاقي لجمعية تصميم الأخبار

(أُقِرَّتْ في ٣٠ أغسطس، ٢٠٠٦).

تمهيد

بصفتنا أعضاء في جمعية تصميم الأخبار، نلتزم بتطبيقِ أعلى المعايير الأخلاقية للصحافة المصورة — لكل الأشكال الصحفية — بما يتوافق وقِيَمَ الدقة والإنصاف والأمانة والإحاطة والشجاعة.

الدقة

الدقة هي القيمة الأساسية في الصحافة، ويجب ألَّا تكون موضعَ مساوَمة؛ فعلينا أن نقدِّم محتوًى يخلو من الأخطاء، على منابرنا الإعلامية كافة. وعلينا التأكُّد من أن المحتوى الذي نقدِّمه هو تمثيلٌ يمكن التأكُّد من صحته للأخبار، وللأشخاص موضوع الصور. نحن نَعِدُ بألَّا نضلِّل، عن عمدٍ أبدًا، الذين يعتمدون علينا في تقديم خدمة عامة لهم، وسنصحِّح الأخطاء بحزمٍ وعلانيةٍ. وعلينا أن نلتزم الدقة مع زملائنا، تمامًا كما نلتزم بها مع جمهورنا.

الأمانة

نقدِّر قيمةَ التفكير والتعبير الأصيلين. سيخلو عملنا من التزييف والخداع؛ يشمل ذلك السرقةَ الأدبية والتلفيق. فنحن سننسب المحتوى لأصحابه، ونحترم حقوق الطبع والنشر، وسنسعى إلى الحفاظ على خلوِّ المحتوى الإخباري من المصالح الخاصة، داخلَ المؤسسة الإخبارية وخارجَها. نحن نؤمن بقيمة الشفافية، والإفصاح عن التفكير الكامن وراء القرارات المهمة؛ بدايةً من ذِكْر المصادر، وحتى كلمة رئيس التحرير في الصفحة الأمامية.

الإنصاف

لا بد من تحرِّي الإنصاف البالغ؛ فنحن نعلم أن عملنا قد يكون له تأثيرٌ كبير على الأفراد الذين نغطِّي موضوعاتهم؛ ومن ثَمَّ، فلا بد أن نوازِن باحترامٍ بين هذا وحاجة الرأي العام لمعرفة ما يحدث. حتى حينما يتعذَّر تجنُّب الضرر في السعي وراء سرد الحقيقة، فإننا سنسعى بجد للحد منه، وسنستمع إلى الذين ينتقدوننا. ويجب أن يكون حكمنا في هذه الأمور مبنيًّا على فكرتنا عن الصواب والخطأ بطريقةٍ تتوافق مع قِيَمنا المهنية.

الإحاطة

سنظل حَذِرين في مهمتنا التي تتمثَّل في محارَبة التحيُّز وتزعُّم الإصلاحات المطلوبة. سنتجنَّب الأنماطَ المكررة في إعداد التقارير، والتحرير، والعرض، والتوظيف، وسيصبح التنوُّع بمعناه الواسع سمةً لعملنا.

نحن نتقبَّل مسئوليةَ فهمِ مجتمعاتنا، والتغلُّب على التحيُّز في التغطية الممثلة للمجموعات التي تشكِّل مجتمعنا. بمرور الوقت، يجب أن ترى مجموعاتٌ، وأساليبُ حياة، وخلفياتٌ كثيرة نفسَها وقِيَمَها ممثَّلةً في الأخبار.

الشجاعة

يحتاج الصحفيون إلى شجاعة أدبية، وأحيانًا جسمانية، من أجل الاضطلاع بمسئوليتهم عن خدمة العامة. يتطلَّب الأمرُ شجاعةً للدفاع عن قِيَمٍ مثل الدقة والأمانة والإنصاف والإحاطة. وتكون مثل هذه الشجاعة ضروريةً لتحقيق النزاهة الشخصية، وبناء المصداقية. ويشمل هذا شجاعةَ تخطِّي الحدود الصارمة. يجب أن نتحدى التفكيرَ التقليدي ونستكشف سرْدَ القصص بطرقٍ مبتكرةٍ؛ حتى نساعد في تغييرِ فهْمِ جمهورنا عالَمًا يزداد تعقيدًا.

يحتل التفكير المنطقي والحَرْفية، والموضوعية والتفكير التقليدي مكانةً مهمةً، لكنْ يجب أن تكون مكانةُ التخيُّل والحدس، والإبداع المسئول والتقمُّص العاطفي كذلك.

هوامش

(١) «لم يتأكَّد فعليًّا، إلا بدايةً من حرب فيتنام، أن أيًّا من الصور الشهيرة كانت ملفَّقةً. وهذا أمر ضروري للسلطة الأخلاقية لهذه الصور ... فنيًّا، أصبحَت احتمالات معالجة الصور أو تعديلها إلكترونيًّا أكبر من أي وقت مضى؛ غيرَ محدودة تقريبًا. إلا أن ممارسة اختراع صور إخبارية درامية وتلفيقها من أجل الكاميرا، يبدو أنها في سبيلها إلى الاندثار» (سونتاج، ٢٠٠٣، ص٥٧، ٥٨).

(٢) كتب المصور وولي سكاليج في تعليقه: «كوبي براينت، لاعب فريق الليكرز، وهو يمسح عرقه، في المباراة الخامسة ضد فريق بيستونز، في نهائيات دوري كرة السلة الأمريكي، في استاد ذي بالاس أوف أوبورن هيلز، يوم الثلاثاء». أما التعليق الذي نُشِر فيقول: «نهاية عصر؟ كوبي براينت، الذي سجَّلَ ٢١ نقطة في سبعٍ من أصل ٢١ تصويبة، أثناء فوز فريق بيستونز، ربما تكون هذه آخِر مباراة له مع فريق الليكرز بعد ثمانية مواسم حصل فيها على ثلاث بطولات.»

الفصل السابع

العلاقات: المصوِّر والأشخاص موضوع الصور

> اسمي روب فينش، وأعمل مصورًا في صحيفة ذي بيكون نيوز في مدينة أورورا في ولاية إلينوي. كنتُ محظوظًا هذا العام أن ربحتُ جائزة أفضل مصور في العام لعام ١٩٩٩ برعاية جامعة ميزوري ... أريد فقط أن أقول: «شكرًا لكم؛ شكرًا لكل الأشخاص موضوع صوري؛ لأنه لولا مشاركتهم لحظات حياتهم معي لَمَا كان أيٌّ من هذا ممكنًا.» (فينش، ٢٠٠٠)

يستخدم الصحفيون المصورون عادةً كلمة shooting (قنص) عند الحديث عن تصوير البشر.[١] يستدعي هذا أفكارًا عن مطاردة الفرائس أو اصطيادها؛ وبالفعل، يكون كثيرٌ من مهام التصوير الفوتوغرافي مُقابَلاتٍ «كالضربات السريعة»، يبحث فيها المصوِّر عن وجهٍ مثيرٍ للاهتمام (أو مشهور)، ويقرِّر إنْ كان سيلتقط لهذا الوجه صورةً بسيطةً أم معقَّدة،[٢] وينتظر حتى تحين لحظة «ذروة» التعبير أو النشاط. في معظم الأحيان يكون الشخص مدركًا أن أحدًا ما يلتقط صورةً له، لكن في أحيان أخرى قد يشعر المصور أن معرفة الشخص بوجوده قد تشتِّته أو تمنعه من التصرُّف بطريقة طبيعية. أو قد يوضِّح الشخص أنه لن يسمح بالتقاط صورٍ له؛ في هذه الحالات، قد يستخدم المصور عدسةً أطول، أو قد يسترق «لقطاتٍ» بكاميرا خفية.

بعد انتهائي مباشَرةً من دراستي العليا، دُعِيت إلى المشاركة في مشروع «المشردون في أمريكا» بصفة متدرِّب. قضيتُ شهرًا وأنا أعيش وألتقط صورًا في ملجأ للمشرَّدين، وفي شوارع مدينة آشفيل في ولاية كارولاينا الشمالية. كان العديد من المشردين يتجمعون

كلَّ يوم على المقاعد في متنزه في وسط المدينة، وفي موقف الحافلات. كانت المنطقة جزيرةً محاطةً بشوارع ذات اتجاه واحد وإشارات مرور. في أحد الأيام شاهدتُ سيارة صغيرة تسير حول المتنزه مرارًا وتكرارًا، وكلما توقَّفَت السيارةُ في إشارة المرور كانت عدسة طويلة تظهر من نافذة السائق، وعندما تتحوَّل الإشارة إلى اللون الأخضر كانت العدسة تختفي، وتتكرر الأحداث. أزعجني الأمر؛ شعرتُ كما لو أن هذا الشخص يسرق، وتساءلتُ عمَّا إذا كان يمكن لهذه الصور أن تُظهِر أيَّ ارتباط عاطفي مع الشخص.

فكرتُ أيضًا في دوافعي الشخصية للمشاركة في مشروع المشردين، ووجدتُ أنه يصعب عليَّ التواجُد بالقرب من أحد الأشخاص موضوع الصور، وهو كليفلاند أونيل، بسبب طبيعته الشَّرِسة، وكذلك معتقداته المؤيدة للتمييز العنصري والجنسي. ومع ذلك، كنتُ أقضي وقتًا معه كلَّ يوم، حتى أتعرَّف عليه على نحوٍ أفضل، وألتقط له صورًا كنتُ آمل أن تكون ناجحة. حظيتُ بفرصةِ المشاركة في مشروعٍ مع بعضٍ من أكبر المصورين في العالم، ورغبتُ في أن تُدرَج أعمالي في الكتاب.[٣] كنتُ أعلم أن أونيل كان موضوعًا مثيرًا للاهتمام، وكنتُ آمل تحقيقَ أقصى استفادةٍ من إمكانية التواصُل معه. ومن جانبه، أعتقد أن أونيل (انظر شكل ٧-١) كان رجلًا وحيدًا ووجد بعضَ السعادة في صحبتي.[٤] كنتُ مُدرِكًا إلى حدٍّ ما هذه الوحدةَ، واستخدمتُها لصالحي. وفي الوقت نفسه، أعتقد أن المشروع كان مجهودًا صادقًا لزيادة الوعي العام بالمشردين، وكنتُ مقتنعًا بشدة بهذه القضية.

يسعى جميع المصورين إلى التواصل بقدرٍ ما مع الأشخاص موضوع الصور. كما يقول روب فينش: «لولا مشاركتهم لحظات حياتهم معي لما كان أيٌّ من هذا ممكنًا.» لكن، كما هي الحال في جميع المهن، المصوِّرون هم أفرادٌ ذوو شخصيات وخلفيات تعليمية وخبرات حياتية مختلفة؛ فكلُّ مصوِّر له طريقتُه في تكوين العلاقات، ومعاييرُه للسلوك الأخلاقي. في أثناء دراستي العليا حضرتُ عرضًا تقديميًّا لمصوِّر مشهور زائر، قال عندما سُئِل عن عمله مع الأشخاص موضوع الصور: «عليك أن تجعل هؤلاء الأوغاد يفعلون ما تريد أن يفعلوه.» وتقول جانيت مالكوم في كتابها «الصحفي والقاتل»:

> يعلم كلُّ صحفي لا يتَّسِم بالغباء الشديد ولا بالغرور الشديد على نحوٍ يمنعه من ملاحَظةِ ما يحدث من حوله؛ أن ما يفعله يصعب الدفاع عنه أخلاقيًّا؛ فهو نوعٌ من المحتالين الذين يستغلُّون غرورَ الناس أو جهلهم أو وحدتهم، ويكسبون ثقتَهم ويخدعونهم دون شعورٍ بالندم، تمامًا مثل الأرملة الساذجة

التي تستيقظ في أحد الأيام لتجد أن الشاب الجذَّاب قد اختفى وكذلك كل مدخراتها؛ ومن ثَمَّ يتعلَّم الشخص القانع بعمل مكتوب غير أدبي — عند ظهور المقال أو الكتاب — درسَه القاسي. يبرِّر الصحفيون خيانتَهم بطرق عدة وفقًا لحالتهم المزاجية؛ بالكلام الأفخم حول حرية التعبير و«حق الجمهور في المعرفة»، والكلام الأقل موهبةً عن الفن، والكلام المناسب عن كسب الرزق.



شكل ٧-١: كليفلاند أونيل يقترب من أحد رجال الشرطة في مدينة آشفيل، في ولاية كارولاينا الشمالية، ليطلب منه إيصاله إلى منزله في مدينة نيوبورت في ولاية تينيسي. طلب الضابط سيارةَ شرطةٍ أعادَتْ أونيل إلى ملجأ آشفيل للمشردين. الصورة للوب لانجتون. حقوق الطبع: لوب لانجتون، كل الحقوق محفوظة.

إن الكارثة التي يواجِهُها الشخص موضوع الصورة لا تتعلَّق ببساطةٍ بأن وجهات نظره جاءت مطابقة تمامًا، أو أنْ قد أُسِيء تمثيلها، وإنما ما يؤلمه حقًّا

> ويزعجه ويدفعه أحيانًا إلى أقصى درجات الحقد، هو الخداع الذي مُورِس عليه. فعند قراءة المقال أو الكتاب المعنيِّ [أو مشاهدة الصورة]، يكون عليه مواجَهة حقيقة أن الصحفي — الذي بدا ودودًا للغاية ومتعاطِفًا، وحريصًا على فهمه بالكامل، ومتوافِقًا على نحوٍ مذهلٍ مع رؤيته للأشياء — لم تكن لديه أدنى نية قطُّ للتعاوُن معه في إعداد قصته، وإنما كان يعتزم طوالَ الوقت كتابةَ قصةٍ [أو صنع صورة] من عنده. (مالكوم، ١٩٩٠، ص٣)

على الرغم من وجود قدرٍ من الحقيقة فيما تقوله مالكوم، فإنها أفرطَتْ في تبسيطِ مسألة العلاقات بين الصحفيين والأشخاص موضوع الصور. في أثناء الفصل الدراسي نفسه الذي حثَّ فيه الصحفيُّ الزائرُ الطلابَ على «جعل الأوغاد يفعلون ما تريد أن يفعلوه»، حضرتُ درسًا لميليسا فارلو.[٥] كانت لديها فكرة مختلفة تمامًا عن الطريقة التي يجب أن يتفاعل بها المصورون مع الأشخاص موضوع الصور؛ فكانت تقول: «قبلَ كل شيء، كُنْ أمينًا مع الذين تصوِّرهم وعامِلْهم باحترامٍ.»[٦]

يحاول الصحفيون التواصُلَ عن قُرْبٍ مع الأشخاص موضوع الصور؛ حتى تُظهِر صورهم مستوياتٍ متعددةً من المعلومات، ويكون لها تأثيرٌ عاطفي قوي. يسمح موضوع الصور للأشخاص بوصول الناس إلى حياتهم الشخصية لعدد كبير من الأسباب؛ منها الحاجة إلى الرفقة، والرغبة في أن يفهمهم الآخَرون، والبحث عن الشهرة أو الاعتراف بقضيةٍ ما.[٧] ثمة رقصةٌ تحدث، يسعى فيها المصوِّر إلى تصوير كل شيء، جيدًا أو سيئًا، ويحاول فيها الشخص موضوع الصور ممارسةَ سيطرته على الطريقة التي يُصوَّر بها بصريًّا. في أحيانٍ كثيرة، يظل المصوِّر أو الموضوع (وأحيانًا الاثنان معًا) غير راضٍ.

تبدأ معظم العلاقات بين المصور والشخص موضوع الصورة فقط من أجل إعداد القصة، وتنتهي بمجرد الانتهاء من القصة. ويركِّز المصورون دومًا على الحصول على صورهم، بينما يبقون من الناحية العاطفية خارجَ هذه العلاقة، ومع ذلك، يصبح بعض المصورين أكثر ارتباطًا بالأشخاص موضوع الصور؛ على سبيل المثال: «يتحدث [جيمس ناشتوي][٨] عن الأوقات التي توقَّفَ فيها عن التصوير؛ عندما يكون فعل شيء للمساعدة أهم من التقاط الصور ... فعلى عكس كثيرٍ من المصورين، هو يضع احتياجات أولئك الذين يصوِّرهم أو يلتقيهم أثناء التقاطه الصور فوق حاجته لالتقاط الصور» (مارشال، ٢٠٠١).

تقدِّم المؤسسات المهنية، مثل الجمعية الوطنية لمصوري الصحافة والصحف الفردية، إرشاداتٍ أخلاقيةً لتساعد في ضمان معاملة الأشخاص موضوع الصور بإنصاف؛ على سبيل المثال: تقول إرشادات صحيفة أوستن أمريكان-ستيتسمان: «على العاملين في صحفية ستيتسمان أو مَن يمثِّلونها ألَّا يضلِّلوا الأشخاص موضوع صورِهم من أجل الحصول على إذنٍ منهم بتصويرهم. ويجب ألا يخرقوا القانون من أجل الحصول على صور، أو يَعِدوا الأشخاص موضوع الصور بالوصول إلى صورهم دون إذنٍ مسبق أو اتفاقٍ مع رؤسائهم.»

ذُكِرت بوضوحٍ التحذيراتُ من تضليل الأشخاص موضوع الصور «من أجل الحصول على إذنٍ منهم بتصويرهم» والتحذيرات من انتهاك القانون، أما التحذير بأن العاملين بالصحيفة «يجب ألَّا ... يَعِدوا الأشخاص موضوع الصور بالوصول إلى صورهم دون الحصول مسبقًا على إذنٍ أو اتفاقٍ من رؤسائهم»، فهو أكثر تعقيدًا بقليلٍ، بسبب اشتماله على ثلاثة مفاهيم منفصلة: الأول، أن المصوِّرين يجب ألَّا يضلِّلوا الأشخاص موضوع الصور ليفكروا بأنهم سيستطيعون رؤية الصور قبل نشرها؛ فالسماح لجميع الموضوعات بإلقاء نظرةٍ مسبقةٍ على صورهم هو أمر غير عملي من حيث الوقت والجهد. ثانيًا، أن الصحيفة تحتفظ بتحكُّمها في الصور؛ ومن ثَمَّ تحكُّمها في النحو الذي تظهر بها الأشخاص أو يُصورون به. والتخلِّي عن هذا التحكم، وجعله بأيدي الأشخاص موضوع الصور قد ينتج عنه تحويل الصحيفة إلى مجرد وسيط للعلاقات العامة. أخيرًا، يُسمَح للأشخاص موضوع الصور ضمنيًّا بالوصول إلى صورهم في ظل وجود «إذن أو اتفاق مسبق مع الرؤساء»؛ يعطي هذا قدرًا من المرونة للمصورين ولمحرريهم وللصحيفة في المواقف الحساسة.

قضيتُ صيف عام ١٩٩٧ في العمل محررَ صورٍ زائرًا في قسم «الحياة والفنون» في صحيفة أوستن أمريكان-ستيتسمان. سمح لي مدير قسم التصوير، زاك رايال، باتخاذ جميع القرارات المتعلقة بالعمل الفوتوغرافي في القسم. كانت هناك قصةٌ واحدةٌ حسَّاسة على وجه الخصوص؛ كانت عن فتاة مراهقة كانت تعاني من مشكلة في ظهرها، اضطرتها إلى ارتداء دعامة يوميًّا. وافَقَ والداها على نشر القصة وصور ابنتهما، لكن المصوِّرة التي كُلِّفت بالمهمة كانت تخشى على مشاعر الفتاة؛ فكانت تشعر بأن هذه المراهقة ستنزعج من فكرة نشر صورتها (بدعامة الظهر) في الصحيفة. سألتني المصوِّرة إنْ كان بإمكانها عرض الصور على الفتاة قبل نشرها، فوافقتُ على إمكانية عرض الصور على الأسرة قبل

نشرها، وأن تقرِّر عندها إذا كانت تريد نشر الصور أم لا. في النهاية وافقَت المراهِقةُ ووالداها على الصور، واختارَت المصوِّرة إحدى الصور لتُنشَر مع القصة.

تضع الصحف أيضًا إرشادات تمنع المصورين من «تلفيق» الصور أو «إعدادها».[٩] يقول المحرر المسئول عن التكليف بمهام التصوير في صحيفة شيكاجو تريبيون؛ تود باناجوبولوس:

> إن سياستنا التي يتبعها المصورون لدينا هي أنهم إذا وجدوا أنفسهم في موقفٍ لا تكون فيه المهمة حقيقية [أن يختلق الشخص موضوع الصورة الموقفَ للمصور]، فإننا نريد من مصورينا أن يطرحوا أسئلة بطريقة دبلوماسية، ويعرفوا متى ستحدث مواقف حقيقة، ويلتقطوا بعض الصور الشخصية … نطلب أن يتصلوا [المصورون] بمسئول التكليف بالمهام، ليقولوا لنا: «هذا ليس حقيقيًّا. الأشخاص المعنيون يفتعلون هذا الموقف من أجل الكاميرا. وقد التقطتُ بعض الصور الشخصية.» حينئذٍ، سيذهب مسئول التكليف بالمهام إلى الكاتب أو المحرر، ويقول: «هذا لم ينفع، إذا كنت تريد نشر القصة غدًا، فسيلزم أن تكون صورة شخصية.» أو أنه قد لا توجد صورة أحيانًا. وفي بعض الأحيان، يكون المصور قد عاد ويدرك لاحقًا: «يا إلهي، إن هذا [أيًّا ما كان النشاط الذي صُوِّر] مُصطنعًا من أجلي [الكاميرا].» وفي هذه الحالة نُزيل الصور، وقد فعلنا هذا بالفعل. (باناجوبولوس، ٢٠٠٤)

على الرغم من أن المصداقية تتطلَّب أن يمتنع المصورون الإخباريون عن تلفيق الصور، فإن الكثير من الصحف يتسبَّب في مشكلةٍ كبيرةٍ للمصورين؛ إذ لا تسمح الصحف لهم بوقتٍ كافٍ لتكوين علاقة مع الشخص موضوع الصورة أو ترك الأشياء تتكشف طبيعيًّا. تقول ورشة عمل التصوير في ميزوري — وهي إحدى أقدم ورش عمل الصحافة المصورة وأكثرها احترامًا في الولايات المتحدة — في تصريحٍ لها على الإنترنت: «يعتمد نجاح المصورين على تكوين علاقاتٍ تتَّسِم بالثقة والراحة مع الأشخاص موضوع الصور. ربما يستغرق الأمر بضعة أيام وساعات عديدة في اليوم حتى ينسى الشخص وجود المصور ويمارس حياته» (جامعة ميزوري، ٢٠٠٦). لا تتطلَّب كل القصص «بضعة أيام»، ولكن يعلم كل مصور أنه يحتاج إلى وقت حتى يستطيع تكوين علاقة جيدة والتقاط صورة «واقعية» لها خصائص سردية وجمالية قوية.

مُنِح المصور بي إف بنتلي رفاهيةَ العمل لفترة طويلة خلف كواليس حملة بيل كلينتون الانتخابية التمهيدية عام ١٩٩٢. كانت صوره «واقعية»، والتقَطَها باحترافٍ، وفاز كثير منها بجوائز.[١٠] ومع ذلك، يشكِّك البعض في طبيعة العلاقة بين المصور والشخص موضوع الصورة؛ لأن بنتلي، خلال مهمته لصالح مجلة تايم، أصبح عضوًا في فريق حملة كلينتون.

صوَّرَ بنتلي العديدَ من حملات نيو هامشير التمهيدية السابقة لصالح مجلة تايم؛ لذلك فهو معتاد على نظامها؛ ومع ذلك، حثَّ محرِّرُ الصور في مجلة تايم، ريتشارد بوث، بنتلي على العثور على أسلوب جديد لتغطية حملة نيو هامشير هذه في عام ١٩٩٢. تمثَّلَ أسلوبُ بنتلي الجديد في الاسترشاد بما كان يحدث في الماضي، عندما كان المصورون أحيانًا يحصلون على إذنٍ بالوصول إلى الرئيس عن قُرْبٍ. وتساءَلَ عما إذا كان بإمكانه الوصول هكذا إلى أيٍّ من المرشَّحين في عام ١٩٩٢، وعلى الرغم من أنه لم يكن هناك حينئذٍ مرشحون مفضَّلون بوضوحٍ، فإن بنتلي شعر بأن كلينتون «يبدو عليه» أنه أحد المرشحين للفوز.

كان على بنتلي «بيع» فكرته للمحررين، والمسئولين عن حملة كلينتون، وفي النهاية كلينتون وأسرته. سافَرَ بالطائرة من نيو هامشير إلى نيويورك من أجل عرض فكرته على المحررين وجهًا لوجه؛ حيث تحدَّثَ أولًا مع محرر صوره (بويث)، وكبيرة محرري الصور، ميشيل ستيفنسون. اقتنعا بالفكرة، وأعدَّا استراتيجية لجعل مدير التحرير، هنري مولر، يشاركهما الرأي. تحمس مولر للفكرة، وعقب مناقشات حول ما إذا كانت الصور ستكون بالأبيض والأسود أم بالألوان،[١١] وافَقَ على المشروع.

بعد وقت قصير من تلقِّي إذن مولر بتنفيذ المهمة، تحدَّثَ بنتلي مع دي دي مايرز، السكرتيرة الصحفية لكلينتون. لم تكن المحادثة صعبةً كما يبدو؛ نظرًا لتحدُّثهما، هما الاثنين، بلغةٍ واحدة؛ كان بنتلي مسئولًا عن الحصول على إذن الوصول إلى المسئولين الحكوميين، ومايرز مسئولة عن التحكم في وصول وسائل الإعلام الإخبارية إلى المسئول الحكومي الذي تعمل معه. يصف بنتلي المناقشات على النحو التالي:

> كنا [بنتلي ومايرز] على متن الطائرة المتجهة من نيو هامشير إلى نيو جيرسي، وكنا نجلس في مؤخرة الطائرة، وأخبرتها بالفكرة بالكامل. في وقتٍ لاحق من هذا اليوم، عدنا معًا بالطائرة إلى نيو هامشير، وواصلنا المناقشة. قالت: «سأرتِّب لك عشاءً مع كلينتون.»

> مرَّتْ بضعة أيام ثم ذهبتُ مع كلينتون، وجورج ستيفانوبولوس وبول بيجالا وبروس ليندسي [مساعدي حملته]، لتناول الطعام في مطعم ذي كروك بوت، أو ذي ستوك بوت، وكان أمامي نحو نصف ساعة لأتحدث مع كلينتون عن الفكرة. أعجبَتْه الفكرة، وكان ذاهبًا إلى مسقط رأسه في أركانساس لمدة يومين، وقال إن عليه أن يناقشها مع هيلاري. أخبرتُه أن أصعب جزء هو أنَّ علينا أنْ نصبح على الفور أقدم صديقين وأعزَّهما، على الرغم من أننا لم نتعارف في الواقع، ويجب أن يثق أحدنا بالآخر. ثم توجَّهَ إلى منزله، وفي نهاية العشاء، جذبني جورج [ستيفانوبولوس]، وقال لي: «سيكون كل شيء على ما يرام.»
>
> بعد يومين عاد كلينتون؛ تقدَّمت للحصول على تصريحِ دخولٍ للمشاركة في التغطية [الصحفية] المشتركة، وحصلتُ على تصريحِ دخولٍ بصفتي أحد العاملين [في حملة كلينتون]. كنتُ أعلم أني ما زلتُ جزءًا من التغطية الصحفية، ولكنه كان من الجيد أن أسمع أنهم يشعرون بالاطمئنان إليَّ، وهذا كان كل ما أهتم به في الواقع ... بحلول اليوم الثالث أصبحت جزءًا من الحملة. أتذكَّر أن جورج وبول قالا لي عقب لقائي معهم في نيو هامشير على متن الطائرة: «بي إف، لا تستطيع أبدًا العودة؛ أنت الآن واحدٌ منا.» (بنتلي، ١٩٩٣)

يجعلنا وصف بنتلي لهذه «الصفقة» نطرح سؤالين على الأقل: كيف أمكنه الانتقال من كونه عضوًا في التغطية الصحفية إلى أن يصبح أحد العاملين مع كلينتون، ولماذا يسمح كلينتون لمصوِّر بالعمل ضمن حملته؟ ربما نجد ترابطًا بين الإجابات عن هذين السؤالين.

وعَدَ بنتلي في إطار حجته التي طرحها على حملة كلينتون بأن صحيفة التايم لن تستخدم أيَّ معلومات يحصل عليها في أثناء عمله في هذا المشروع. وبعد رؤية المجموعة الأولى من الصور، اقتنع بويث بأن مشروع بنتلي للعمل مع كلينتون كان انتصارًا فوتوغرافيًّا لصحيفة التايم (نشرت التايم نسخًا محررة من صور بنتلي في ثلاثة أعداد منفصلة أثناء السباق الرئاسي في عام ١٩٩٢). يقول بنتلي أيضًا إن بويث كان «منزعجًا لأنه لم يتمكَّن من استخدامها [الصور] في ذلك الأسبوع بصفتها مادة إخبارية؛ نظرًا بالطبع إلى حصولي على كل الصور الحصرية؛ كنتُ أعمل على موضوع [جنيفر] فلاورز، في مسودة العدد، وصُدِم [بويث] بما يحدث في الواقع» (بنتلي، ١٩٩٣).

ضمنت حملة كلينتون، بضم بنتلي إلى فريقها، أن المعلومات السرية التي يُحتمَل أن تكون مُحرِجة لن تُنشَر.[١٢] وفي الوقت نفسه، حظي كلينتون باهتمام وسائل الإعلام؛ حيث

ساعدت طبيعةُ التقاط الصور من «وراء الكواليس» في تكوين صورة عنه بأنه «شخص عادي»، وليس مجرد مرشح سياسي.[١٣] تكون لهذا النوع من التصوير قيمةٌ من الناحية الرمزية؛ فكما لاحظ بارت (١٩٧٢)، تُظهِر صور المرشحين للناخبين أوجهَ التشابُه مع شخصياتهم، لكن التشابهات «تُوضَّح، وتُفخَّم، وتُعلَّى كثيرًا». يوضِّح هذا بقدرٍ أكبر الناقدُ الفني والتصويري، تشارلز هاجن، قائلًا:

> في وسط خليط الأحداث والأفكار والمهرجانات التي تُشكِّل السباق الرئاسي، تتنافس حملتان متوازيتان على جذب انتباه الناخبين؛ الأولى هي الحملة الصريحة التي تتعامل مع القضايا، بينما تتعامل الأخرى، المساوية لها في الأهمية، مع الصور والرموز ... وباستخدام مزيج معقد من وسائل الإعلام ... قدَّمَ المرشحون [في حملة عام ١٩٩٢] أنفسَهم وعائلاتهم سعيًا منهم لإقناع الناخبين بشخصياتهم، وبكونهم أشخاصًا عاديين. (هاجن، ١٩٩٢)

ساعدت صور بنتلي في تقديم كلينتون وأسرته إلى الجمهور الأمريكي بطريقة تجعله يقول: «إنهم يشبهوننا كثيرًا.» وفي المقابل سمح كلينتون لبنتلي بالتصوير الحصري وراء الكواليس. في هذه الحالة، استفاد الشخص موضوع الصورة والمصور كلاهما من العلاقة.

مع هذا، تكون العلاقات بين المصورين والأشخاص موضوع الصور في المعتاد أقل لطفًا وأكثر توترًا. وتقدِّم حالةُ المصور الجنوب أفريقي، كيفين كارتر، مثالًا متطرفًا لكيفية تصادم الطموح الشخصي أحيانًا مع المزيد من الغرائز الإنسانية لصنع نهاية تراجيدية.

> في عام ١٩٩٣ توجَّهَ كارتر إلى الشمال ... من أجل تصوير حركة التمرد في السودان الذي ضربته المجاعة ... تجوَّل في الأحراش المفتوحة، ثم سمع صوتًا رقيقًا وحادًّا يَئِنُّ، ورأى بنتًا نحيفة تحاول الوصول إلى مركز التغذية. وبينما كان يجثم من أجل تصويرها، هبط نسر إلى المشهد (انظر شكل ٧-٢). وحرصًا منه على ألَّا يخيف الطائر، اتخذ أفضلَ وضعٍ يمكِّنه من التقاط الصورة. قال فيما بعدُ إنه انتظَرَ نحو ٢٠ دقيقة، آمِلًا أن يفرد النسر جناحَيْه، ولكنه لم يفعل. وبعد التقاطه الصورة أخاف الطائر حتى ابتعَدَ، وراقَبَ البنتَ الصغيرة وهي تستكمل كفاحَها. (ماكلود، ١٩٩٤، ص٧٢)



شكل ٧-٢: الأول من مارس، ١٩٩٣، السودان، نسر يراقب طفلةً جائعةً. صورة لكيفين كارتر/كوربس سيجما. «ميجان باتريشيا كارتر تراست»، حقوق الطبع: كوربس. جميع الحقوق محفوظة.

في العام التالي، فازت صورة كارتر للطفلة والنسر بجائزة بوليتزر لتصوير التحقيقات. أصبح نجمًا بين أقرانه، و«كتب لوالديه في جوهانسبرج يقول لهما: «أقسم أنني حصلتُ على أكبر استحسانٍ قد يناله المرء، ولا يسعني الانتظار حتى أُريكما الجائزة. إنها أثمن شيء على الإطلاق، وأعلى تقديرٍ لعملي يمكنني الحصول عليه»» (ماكلود، ١٩٩٤، ص٧١). ومع ذلك لم يمضِ وقت طويل على حصوله على الجائزة حتى انتحَرَ. وعلى الرغم من أن ثمة عوامل كثيرة ربما تكون أسهمت في قرار كارتر بإنهاء حياته،[١٤] من الواضح أن حادثة الفتاة في السودان ظلت تطارده. يقول صديقه وزميله جواو سيلفا: «أُصِيب بالاكتئاب بعد هذا الحادث ... وظل يقول إنه يريد ضمَّ ابنته» (ماكلود، ١٩٩٤، ص٧٢). يبتعد الصحفيون المصورون جسمانيًّا عن المواقع بعد انتهائهم من تأدية مهامهم، لكن ابتعادهم عاطفيًّا يكون أحيانًا أكثر صعوبةً.

يتعرَّض الصحفيون دومًا للنقد بسبب طريقة عملهم مع الناس الذين يعانون أو ينتابهم الحزن بسبب مأساة شخصية. يبدو هذا النقد حادًّا على وجه الخصوص في أوقات الحروب؛ حيث تواجه العائلات موت أحبائها، ويتهافت الصحفيون على سرد قصصهم.

ومع ذلك، توجد أمثلة عديدة لصحفيين يقدمون المواساة للثكالى. يقول جاي برايس، المراسل العسكري لصحيفة ذي نيوز آند أوبزرفر، في مدينة رالي في كارولينا الشمالية: «تريد العائلات في أغلب الأحيان التحدث، وينبغي أن ترى هذا شيئًا إيجابيًّا، لا أن تكون انتهازيًّا. كان ابنهم (أو بنتهم) بطلًا (أو بطلة)، وهم لا يريدون أن يكونوا مجرد رقم، تمامًا مثلما لا نريد نحن هذا» (سكانلان، ٢٠٠٦).

يقدم تقرير «تحية الوداع» الذي نشرته صحيفة روكي ماونتن نيوز مثالًا بارزًا لقصة مأساوية تُسرَد بتعاطف وإخلاص، كما تقدِّم نموذجًا للعلاقة بين الصحفي والشخص موضوع الصورة؛ فقد كوَّنَ الصحفيان جيم شيلر (الكاتب) وتود هيسلر (المصور)،[١٥] علاقة وطيدة مع الرائد في المارينز، ستيف بيك، وحافَظَا على هذه العلاقة.

كان هيسلر قد أُرسِل إلى العراق من أجل تغطية الحرب، بينما كُلِّف شيلر بالكتابة عن الحرب من منظور الجبهة المحلية. وضمن هذا العمل، كتب شيلر تقريرًا عن عدد من جنازات المارينز، وبدأ يرى كثيرًا من الوجوه نفسها بين الحضور. في البداية فكَّرَ في إعداد قصة عن المارينز الذين كانوا أعضاءً في حرس الشرف الذين يوجدون دومًا في الجنازات. وكان يأمل أن يكتب قصة تُظهِر شخصياتهم الفردية، بدلًا من الحديث عن شخصية جماعية. وحتى يصل إلى الأشخاص الذين يريدهم، تعرَّف شيلر على بيك الذي كان مسئولًا عن جميع الإخطارات التي تُرسَل إلى الأُسر، والإشراف على ترتيبات الجنائز. كان بيك متحفظًا، وسأل شيلر عما كتبه من قبلُ عن المارينز. وكما يحدث مرارًا، كانت هناك بالفعل خلفية ما مشتركة بين الصحفي والشخص موضوع الصورة.[١٦] يشرح هيسلر هذا فيقول:

> كان جيم [شيلر] قد أعَدَّ قصة عن ضريحين. كانا ضريحي اثنين من المارينز؛ هما: سام هولدر وكايل بيرنز اللذين قُتلا في الاشتباك نفسه في الفلوجة، وكان الشخص الذي صنع الضريحين في مقبرة فورت من المارينز أيضًا، وكتب جيم القصة من وجهة نظره [صانع الضريحين]؛ كيف عرف هذين الجنديين اللذين يصنع لهما ضريحيهما. واتضح أن الرائد بيك أعَدَّ إخطارًا لإحدى عائلتَي الجنديين؛ لذلك كان يرى الأشياء نفسها المذكورة في قصة جيم، وهنا بدأ [الرائد بيك] يفتح قلبه ويتحدث. (هيسلر، ٢٠٠٦)

قرَّر بيك مساعدة شيلر في فكرته الجديدة بتعقُّب جندي مارينز قُتل في العراق، من لحظة وصول جثمانه إلى أرض الوطن وحتى لحظة دفنه. وبعد فترة قصيرة من الحوار الذي دار بين بيك وشيلر، انضم هيسلر إليهما.

يقول هيسلر إنه عقب هذا مباشَرةً قُتِل جندي آخر في الفلوجة، لكن أسرته لم تكن مهتمة بالحديث إلى شيلر، أو بالسماح لهيسلر بالتصوير إلا من بعيد. إلا أن ما حدث بالفعل أن شيلر وهيسلر بدآ في توطيد علاقتهما ببيك، وفهما القصة على نحوٍ أفضل. وفي الوقت نفسه، توصَّلَ شيلر وهيسلر إلى اتفاقٍ فيما بينهما على أن القصة لن تنتهي حتى يشعر كلٌّ منهما بالرضا عن الكلمات المكتوبة والصور.

بينما لم يتمكن الصحفيان من الانتهاء من قصتهما المتعمقة على الفور، كانت صحيفة روكي ماونتن نيوز ما زالت تتوقع منهما إرسال قصص يومية عن أعضاء الخدمة المحلية الذين يُقتَلون في العراق، وسمح لهم هذا بالمزيد من الوقت لمواصلة مناقشاتهم مع بيك.

ظهرَتْ ثلاث نقاط مهمة نتيجة للوقت الذي قضاه شيلر وهيسلر مع الرائد بيك. أولًا: أن بيك يلحظ التزامهما بالمشروع. ثانيًا: يتعرَّف شيلر وهيسلر على طريقة أداء المارينز للأشياء، ويكتسبان بعضَ الفهم عن الأشخاص موضوع الصور. ثالثًا: تبدأ صحيفتهما امتلاكَ ثقةٍ أكبر بالنجاح النهائي للقصة. يقول هيسلر:

> اتصل بنا الرائد بيك، وقال لنا إنه سيذهب لزيارة عائلة بيرنز في وايومنج ليوصل إليهم متعلقات ابنهم الشخصية، وقال: «أعتقد أنكما يجب أن تلتقيا بهذه الأسرة، وأعتقد أنهم سيرحبون بهذا اللقاء. لماذا لا تذهبان معنا بالسيارة؟» عندها، ذهبتُ إلى المحررين الذين أعمل معهم، وقلت لهم: «نحن ذاهبان مع الرائد بيك، هل يمكنكم إخراجي من الجدول؟» وفعلوا ذلك. أعتقد أن القصة تتكون عندما تبدأ العمل عليها، ويكون من الصعب إقناع المحررين بإعفائك [من جدول العمل اليومي]؛ لأنهم لا يعرفون ما الذي لديك أو تعمل عليه. ومع زيادة تعمقك في القصة وحصولك على المزيد من الصور حتى يمكنك أن تريهم إلى أين تذهب، فإنهم يصبحون أكثر تقبُّلًا لتركك تخرج وتفعل ما تريد فعله. ومع حلول شهر أغسطس وظهور حاجتي إلى الذهاب إلى مدينة رينو من أجل متابعة كاثرين [موضوع آخر]، قلتُ [لمديرة قسم التصوير] جانيت [ريفز]:[١٧] «لا بد أن أذهب إلى رينو.» فقالت لي: «اذهب.» لم تطرح عليَّ أي سؤال حتى عن الجدول أو أي شيء آخر.
>
> في هذا الوقت، كان الرائد بيك في صفنا إلى حدٍّ ما؛ أعني أن الحصول على فرصة التواصل شيء، واستمرارية هذه الفرصة شيء آخر. من الواضح أن هذه

> القصة كانت مهمة للرائد بيك، لكن معرفة إنْ كان سيسمح لنا بسرد القصة كاملة أم لا، فهذه قضية أخرى؛ ففي كل مرة نعمل على شيء معه يحدث نقاش حول إمكانية الوصول، وعما نريد أن نفعله، وعما «ستكون عليه القصة». كانت تصعب الإجابة عن هذا السؤال؛ فقد كانت القصة لا تزال في بداياتها في هذه المرحلة، وكان الأمر حقًّا هو أن نأخذ في التعرُّف عليه، ويأخذ في التعرُّف علينا.
>
> أعتقد أنك تفعل هذا مع أي مشروع طويل المدى؛ يجب أن يحدث تعارف متبادل. أخبرَنا فيما بعدُ أنه كان يريد فقط أن يتمكن من أداء وظيفته، ولم يكن يريد أن يقلق بشأننا، وما إذا كنا بصدد الوقوف في المكان الخطأ، خاصةً أنا، بسبب الكاميرات، أو الوقوف بالقرب جدًّا من أحد الأشخاص. كما كان يبالغ في حماية العائلات؛ إذ كان يريد الاطمئنان على أننا نعلم أسلوب التعامل في الداخل والخارج؛ حتى إذا حدث شيء ما نعرف كيف نتعامل معه. (هيسلر، ٢٠٠٦)

مع تطور القصة، أظهَرَ بيك ثقةً كبيرة بكلٍّ من شيلر وهيسلر؛ فعلى سبيل المثال: سمح لهما بالدخول إلى ممر إقلاع الطائرات أثناء إخراج النعوش من الطائرات التجارية (انظر شكل ٧-٣). فعلى الرغم من وجود قرار عام بمنع تصوير النعوش في القواعد العسكرية، لا يوجد قانون يتعلق بشركات الطيران التجاري. ومع ذلك، كانت مخاطرةً شخصيةً أنْ يسمح بيك للصحفيَّيْن بالوصول إلى مثل هذا المكان. في المقابل، يقول هيسلر إنه شعر بأنه يتحتم عليه سرد القصة كاملةً، وبأقصى طاقة لديه؛ حتى يردَّ المعروفَ للرائد على ثقته بهما.

كانت الصورة التي التقطها على ممر الطائرات واحدة من ٨٠ صورة عرضها هيسلر على مجموعة من المحررين أثناء أحد اجتماعات متابعة تقدُّم العمل. طوال عرض الصور، كان شيلر يقرأ قائمة بأقوال مقتبسة من الموضوعات. يقول هيسلر عن هذا الاجتماع: «قال رئيسُ تحريرِ صحيفتنا وناشرُها، جون تِمبل، إن هذا كان الاجتماعَ الإخباري الوحيد على الإطلاق الذي حضره وبكى فيه جميع الحاضرين» (هيسلر، ٢٠٠٦).

كانت المهمة الوحيدة التي يؤديها بيك ولم يسمح للصحفيين بالوصول إليها هي الإخطارات. ومع ذلك، عِقِبَ توصيل الإخطار، كان بيك يخبر الأسرة عن شيلر وهيسلر، وعن القصة التي يعملان عليها. وكان شيلر أو هيسلر، أو كلاهما، يتصل بالأسرة، ويتفق



شكل ٧-٣: الركاب على متن الطائرة التجارية التي أحضرت إلى الوطن جثمانَ جيم كاثي، ضابط برتبة ملازم ثانٍ، يشاهدون ما يحدث بينما يُخرِج النعشَ حرسُ الشرف التابعون لمشاة البحرية الأمريكيةٍ في مطار رينو-تاهو الدولي. الصورة لتود هيسلر. حقوق الطبع: ٢٠٠٥، روكي ماونتن نيوز. أُعِيد طبعها بإذن.

معهم على الترتيبات التي يرتاحون إليها أيًّا ما كانت. كانت إحدى القصص المؤثرة للغاية قصة كاثرين كاثي التي تلقَّتْ وهي حامل إخطارًا بأن زوجها جيم قُتل في العراق.

يقول هيسلر إنه عندما ذهب مع شيلر إلى رينو من أجل لقاء كاثي، توجَّهَا إلى منزلها، وتحدَّثَا إليها حتى منتصف الليل تقريبًا. وفي أثناء الحوار، أخرجت جميع الصور الموجودة لديها عن زوجها معها، وقالت لهما فيما بعد: «قد يبدو هذا غريبًا، ولكنكما أسعدتما ليلتي.» يواصل هيسلر حديثه: «لا يعتبر جيم [شيلر] مراسلًا رائعًا فقط، ولكنه إنسان رائع ومستمع رائع أيضًا؛ فهو يعلم مدى أهمية الحصول على كل هذه المعلومات

على نحو صحيح؛ فهذه القصص تكون لها أهمية بالغة للأُسَر؛ فهي نعي ذويهم، ولكنها تذكارية أيضًا» (هيسلر، ٢٠٠٦).

في الليلة نفسها، شرح هيسلر وشيلر لكاثي أنهما يريدان متابعتها طوال العملية حتى يُدفَن زوجها. وافقت على عرضهما، وسمحت لهما بسماحة صدر في اليوم التالي بالركوب معها في سيارة الليموزين التي ستأخذها إلى المطار من أجل استلام جثمان زوجها. في النهاية، سمحت لهما بالوجود في كل جزء من العملية. يقول هيسلر: «أعتقد أننا كوَّنَّا علاقةً طيبة معها، وكانت تريد منا أن نكون إلى جوارها. هذا شيء اكتشفتُه في أثناء العملية، وهو أمر اتفق معي فيه الرائد بيك؛ وهو أننا لكي نُعِدَّ هذه القصةَ بالطريقة الصحيحة، ونُعِدَّها بطريقة غير سطحية، علينا أن نكون قريبين» (هيسلر، ٢٠٠٦).

فاز هيسلر (وشيلر)، مثل كيفن كارتر، بجائزة بوليتزر على عمله، وزارت كاثي غرفة الأخبار في صحيفة روكي ماونتن نيوز بعد الفوز بجائزة بوليتزر. ويقول هيسلر عن مجيء كاثي:

> قالت إننا أخذنا الوقت الكافي لإعداد القصة على نحو صحيح. «لقد تركاني أتحدَّث عن زوجي. لا أستطيع التفكير في شخصين آخرين يستحقان هذه الجائزة أكثر منهما.» كان لهذا معنًى كبير عندي. يُسْعِدك أن تعلم أن الأشخاص موضوع الصور أَحَبُّوها وشعروا بالسعادة منها، لكنك تسعد أكثر عندما تراهم سعداء بفوزها بالكثير من الجوائز، وبحصولك على الشهرة بسببها. وكنت أجد صعوبةً في هذا، ولم أكن أعلم حتى كيف أتعامل مع الأمر معهم. توجد بينك وبينهم علاقة طيبة، لكن هذه العلاقة مختلفة تمامًا؛ فسماعي لشعورها تجاه الجائزة قد أزال عبئًا كبيرًا عن ظهري. (هيسلر، ٢٠٠٦)

يقول هيسلر إن العلاقة مع الرائد بيك أصبحت علاقة وثيقة للغاية بعد عملهم معًا لمدة ثمانية أشهر. وفي أثناء حديثه معي عن هذه العلاقة في مقابلةٍ أجريتُها معه عبر الهاتف، صمت هيسلر عند نقطة ما، ثم قال:

> سأقرؤه عليك، لكني لا أعتقد أنني سأستطيع إكماله. إذا دخلتَ على صفحتنا على الإنترنت، يوجد خطاب ألقاه [بيك] في غرفة أخبارنا [وقفة قصيرة] في الواقع سأقرؤه عليك. شرح بيك سبب أهمية قصص مثل «تحية الوداع»، فقال: «إنها تحتوي على عنصر الكمال؛ فهي تشبه، إلى حدٍّ ما، النغمةَ الرائعة أو

> الصوت الرائع الذي تسمعه على بُعْد ثلاث أقدام، ويجعلك تقشعر. يمسُّ هذا روحَك المضطربة، ويذكِّرك بإنسانيتك، ومَنْ أنت فردًا، ومَنْ أنت شعبًا، ومَنْ أنت أُمَّة.»
>
> كان ثمة شيء آخَر فعله من أجلنا؛ فقد كنا نعقد اجتماعات طارئة، شأننا شأن الكثير من الصحف؛ فيعمل شخصٌ ما على أحد المشروعات أو يذهب في رحلةِ عملٍ، ثم يعود ويقدِّم عرضًا للمراسلين والمحررين الآخرين؛ حتى يستطيعوا معرفة المزيد عن هذا المشروع. ولذلك كنت أتحدَّث أنا وجيم [شيلر] عن هذا المشروع مع نحو ٥٠ شخصًا من غرفة الأخبار، ودخل علينا الرائد بيك، تقريبًا في منتصف العرض التقديمي. وقلنا في أنفسنا: «ما الذي يفعله هنا؟» كان يرتدي زيه الرسمي، وقال: «لا أُريد أن آخذ كثيرًا من وقتكم، ولكني أريد تقديم عرض تقديمي.» كان لديه عَلَم محفوظ داخل إطار، كان إطارَ والده في الواقع. كان والده من المارينز، وعندما تُوفِّي كان [بيك] هو الذي أشرف على حرس الشرف في جنازته؛ لذا فإن هذا العلم الذي أعطاه لنا كان لوالده في الأصل. كان قد حُفِر على الزجاج الموجود على الإطار عبارة «تحية الوداع، ١١ نوفمبر ٢٠٠٥». يوضِّح هذا ما كان يعنيه هذا الموضوع له. (هيسلر، ٢٠٠٦)

واضح أن الرائد بيك لم يكن يشعر كما لو أن شيلر وهيسلر «خدعاه بأية طريقة». وثمة نقاط عديدة تجدر الإشارة إليها في تكوين العلاقات وتنميتها في مشروع «تحية الوداع». أولًا: كان الصحفيان أمينين مع الأشخاص موضوع الصور من البداية. ثانيًا: استغرق الصحفيان الوقت الكافي للتعرف على الناس الذين يغطيان قصتهم، واحترما رغباتهم. وثالثًا: وفَّرت الصحيفة للمصوِّرَيْن هذا الوقت والدعم. يتذكر هيسلر قول رئيس التحرير والناشر، جون تِمبل، للآخرين في غرفة الأخبار:

> «يوجد هذا المشهد في القصة للرائد بيك وهو يُعلِّم المارينز طريقة طي العلم من أجل صديقهم في اليوم السابق للدفن، ويقول لهم: «إن هذه آخر مرة سيُطوَى فيها هذا العلم؛ لذا يجب أن نطويه على نحوٍ مثالي؛ فهذا من أجل جيم [كاثي].» قال تِمبل بعد هذا: «يجب علينا التعامل مع هذا المشروع بالقدر نفسه من التقدير؛ فيجب أن نقدِّر ما مرَّ به كلٌّ من تود [هيسلر] وجيم [شيلر] في هذه التجربة، وهذا هو أسلوب التعامل الأمثل مع هذا المشروع».» (هيسلر، ٢٠٠٦)

أخيرًا، لم تنتهِ علاقات شيلر وهيسلر مع الأشخاص موضوع الصور عندما علما بأنهما حصلا على قصتهما؛ فقد استمرا في الاهتمام ببيك وبكاثي وغيرهما، وبما سيشعرون به عندما سيعلمون بفوز شيلر وهيسلر بجوائز بوليتزر.

العلاقات بين الصحفيين المصورين والأشخاص موضوع الصور تشبه غيرها من العلاقات في الحياة؛[١٨] فبصرف النظر عن خبرة المصور، يكافح المصور دومًا من أجل أن يطلب من الشخص أن يصبح جزءًا من حياته عن طريق البقاء معه، والتقاط الصور لساعات أو أيام أو حتى أكثر من ذلك. وعلى الرغم من أن بعض المصورين لا يرغبون إلا في أخذ ما يمكنهم أخذه من الأشخاص دون اكتراثٍ بسلامتهم النفسية، يوجد مصورون آخَرون يهتمون بشدة بالأشخاص موضوع الصور؛ فبوجه عام تنمو العلاقات من خلال قضاء الوقت معًا، وعبر الإخلاص لهذه العلاقة. والثقة أمر يُكتسَب ويتعرَّض للخيانة؛ من أيٍّ من الطرفين.

تؤثِّر الصحف في العلاقات التي تتكوَّن بين الصحفيين المصورين وبين الأشخاص موضوع الصور من خلال السماح للمصورين بالحصول على الوقت لبناء هذه العلاقات أو حرمانهم منه؛ فعندما بدأ هيسلر وشيلر مشروعهما، لم تكن صحيفة روكي ماونتن نيوز تعلم ما الذي ستحصل عليه من قصة «تحية الوداع». ومع ذلك أظهرت ثقتها بهذين الصحفيين، وأعطتهما الوقت اللازم لتكوين علاقات جادة مع الأشخاص موضوع الصور، وكانت مكافأة الصحيفة على ذلك حصولها على عدد من الجوائز، منها جائزتا بوليتزر، ولكن الأهم من هذا هو نشرها قصة مهمة ولا تحظى بتغطية إعلامية كافية، بأسلوبٍ متعاطِفٍ وحسَّاس.

في النهاية، يعود للصحفيين في الميدان قرارُ العمل مع الأشخاص موضوع الصور بإنصاف وأمانة وتعاطف؛ فيجب أن تدور القصص دومًا حول الأشخاص، لا حول المصورين.

هوامش

(١) أثناء عملي في مكاتب وورلد برس فوتو في أمستردام عام ٢٠٠٦، حضرتُ عرضًا قدَّمَه رئيس فريق الصحافة المصورة في معهد بوينتر، كيني إربي. وقال في أحد تعليقاته الافتتاحية: «أرفض أن أسمِّي المصورين «مقتنصين» shooters؛ فيجب ألَّا نفكر في أنفسنا على أننا نتصيَّد الناس.»

(٢) تركِّز الصور البسيطة على عنصر واحد داخل إطار الصورة. يتحقق هذا عادةً من خلال استخدام عدسة أطول، وتوسيع حدقة العدسة بما يؤدي إلى تضييق عمق المجال. يحدُّ عمقُ المجال الضيق من عدد عوامل التشتيت، وكَمِّ المعلومات الموجود في الصورة كذلك. وبوجهٍ عام تُكوَّن الصور البسيطة بطريقة أكثر ضيقًا.

أما الصورة المعقَّدة فتحتوي على معلومات أكثر (وربما المزيد من عوامل التشتيت)، من خلال زيادة عمق المجال واتساع نطاق تكوين الصورة. ويمكن أن تقدِّم الصورة المعقدة طبقات من المعلومات، وسياقًا أكبر، لكن من الأصعب صنعها بنجاح.

(٣) المشردون في أمريكا (١٩٨٨)، واشنطن العاصمة: أكروبوليس.

(٤) في عام ١٩٨٧، بمساعدة وزارة شئون المحاربين القدامى، تمكَّنْتُ من العثور على ابن أخ كليفلاند أونيل الذي كان يعيش في بالتيمور. أعطاني معلوماتٍ أساسيةً عن أونيل، لكنه لم يكن يريد أن يعرف أونيل كيف يتواصل معه. من الواضح أن أونيل لم يكن له أي أفراد أسرة أو أصدقاء آخَرين، وتُوفِّي وحيدًا في غرفة نُزُل في آشفيل بعد عامٍ من التقاطي صورته.

(٥) تعمل ميليسا فارلو مصورة مساهمة في مجلة ناشونال جيوجرافيك. في أثناء عملها في مدينة لويفيل في ولاية كنتاكي، كانت عضوًا في فريق غرفة الأخبار الذي فاز بجائزة بوليتنزر. كما فازت فارلو بعدد من الجوائز الرفيعة الأخرى على عملها في الصحيفة والمجلة.

(٦) تعليقًا على قصةٍ نُشِرت في صحيفة هارتفود كورانت عن مدمني الهيروين؛ يعطي المصور الذي يعمل بالصحيفة، براد كليفت، مثالًا للتعامل مع الأشخاص موضوع الصور باحترام. يقول إنه كان «قَلِقًا من أن يتعرض الذين ائتمنونا على قصص حياتهم للخطر (بنشر صورهم)؛ فحتى في العوالم القاسية، تكون للناس كرامة (ماكبرايد، ٢٠٠٢).

(٧) يقدِّم فيلم «كابوتي» مثالًا رائعًا للآمال والتوقعات والتلاعب والإحباط وغيرها، ممَّا يكون جزءًا من العلاقة بين الفنان والشخص موضوع الصورة؛ ففي حوار هاتفي مع صديقه هاربر لي، يقول كابوتي عن الشخص موضوع الصورة المتهم بارتكاب جريمة قتل: «إنه يثق بي. قدَّمَ لي تقريبًا كلَّ شيء. يريد بشدة أن يتعامل معه الناس بجدية، وأن يحصل على بعض التقدير.» وعندما سأل لي كابوتي إنْ كان يقدِّر هذا الإنسان، ردَّ كابوتي قائلًا: «حسنًا! (ثم صمت) إنه منجم ذهب.»

(٨) فاز جيمس ناشتوي بميدالية روبرت كابا الذهبية (٥ مرات)، وجائزة أفضل مصور مجلات في العام في مسابقة «صور العام الدولية» (٨ مرات)، وجائزة إنفينيتي التي يمنحها المركز الدولي للتصوير الفوتوغرافي (٣ مرات).»

يقول ناشتوي، الذي يصور الحرب وآثارها، عن علاقاته بالأشخاص موضوع الصور: «في الحرب، تُعلَّق القواعد الطبيعية للسلوك المتحضر؛ فمن غير الوارد فيما يُسمَّى بالحياة الطبيعية أن يدخل أحدٌ إلى منزلٍ فيه أسرة حزينة على وفاة أحد أحبائها ويمضي وقتًا طويلًا في تصويرهم؛ فهذا ببساطة لن يحدث. لم يكن بالإمكان صنع هذه الصور لو لم يَقْبَلني الناس الذين أُصوِّرهم. فببساطة، يستحيل تصوير لحظات مثل هذه دون موافقة الذين أصورهم، أو دون واقع ترحيبهم بي، أو تقبُّلهم لوجودي، أو رغبتهم في وجودي؛ فهم يدركون أن هذا الغريب الذي جاء إليهم ومعه كاميرا ليُظهِر للعالم ما يحدث لهم، يمنحهم صوتًا في العالم الخارجي لم يكونوا ليحصلوا عليه لولاه» (ناشتوي، ٢٠٠١).

(٩) في عام ١٩٩٤ فُصِل المصور في صحيفة لوس أنجلوس تايمز، مايك ميدوز، بسبب صورة لرجل إطفاء في مقاطعة لوس أنجلوس وهو يرش الماء على رأسه من مسبح في الباحة الخلفية لمنزل يحترق في الخلفية. كانت هذه الصورة بصدد الدخول ضمن الصور المرشحة للحصول على جائزة بوليتزر، لكن أدَّت الشائعاتُ بأنها صورة ملفَّقة إلى إجراء حوارٍ مع رجل الإطفاء الذي قال إن المصور اقترَحَ عليه صبَّ الماءِ على رأسه. قال ميدوز: «أنا أنكر قطعًا أنني طلبت من أي رجل إطفاء تمثيل مشهد معين أمام مسبح حتى أصوِّره. ربما كان خطئي أنْ قلتُ إنَّ هذه ستكون لقطةً جيدة، لكن، على حدِّ تذكُّري، لم أطلب منه مباشَرةً أنْ يفعل هذا …» (كورتز، ١٩٩٤، ص د١).

(١٠) فاز بنتلي بجائزتي المركز الأول والثاني، بالإضافة إلى ست جوائز تميُّز لصوره عن حملة كلينتون في مسابقة «صور العام» في عامها الخامس عشر. ونشر، كذلك، كتابًا بعنوان «كلينتون: صورة الانتصار» قائمًا على صوره التي التقَطَها أثناء حملة كلينتون الانتخابية.

(١١) أصَرَّ بنتلي على السماح له باستخدام فيلم أبيض وأسود؛ نظرًا لأنه كان يحاول «الحضور دون أن يشعر به أحد»، ويلتقط صورًا دون استخدام إضاءة صناعية؛ لذا كان الفيلم الأبيض وأسود أكثر ملاءمةً لهذا النوع من التصوير. كذلك، ربما جعلَتْ صورُ الأبيض وأسود كلينتون يبدو، على نحوٍ غير مقصود، جزءًا من التاريخ بقدرٍ أكبر؛ نظرًا

لأنه كان من المعتاد أن تشمل الأفلام الوثائقية عن الشخصيات التاريخية في الولايات المتحدة صورًا بالأبيض والأسود. أعطى مولر موافقتَه على استخدام الفيلم الأبيض وأسود، مع بعض التحفُّظ.

(١٢) يمكن القول إن هذا شكل آخَر «للدمج»؛ يرافق الصحفي الشخص موضوع الصورة ويحصل على وجهةِ نظرٍ داخلية للحدث، بينما يصبح في الوقت نفسه جزءًا من فريق العمل.

(١٣) يبدو محتوى الصورة «من وراء الكواليس» غير مرتبط، إلى حد ما، بالنص المكتوب الذي هو «ليس وراء الكواليس»؛ على سبيل المثال: نُشِرت قصة بعنوان «احتفال بيل الكبير» في مجلة التايم في ٢٧ يوليو عام ١٩٩٢. اشتملت القصة على ست صفحات (صفحتين مزدوجتين متقابلتين وصفحتين فرديتين) خُصِّصت للنص الكلامي للقصة الذي كتبَتْه مارجريت كارلسون، وست صور لبنتلي. على الرغم من أن الصور كانت شخصيةً — كلينتون في غرفة البخار في الفندق، وعازِفًا على الساكسفون في شرفة غرفته في فندق سانتا مونيكا، ومشاهِدًا تدريب آل جور على مؤتمر صحفي مشترك في مدينة ليتل روك — اقتصَرَ النصُّ على الحديث عن مؤتمر الحزب الديمقراطي الذي عُقِد في حديقة ماديسون سكوير. حاول المحررون في المجلة ربط الصور مع الكلمات عبر التعليقات على الصور من خلال الإشارة إلى أن كلينتون يحاول «تهدئة أحباله الصوتية المرهَقة وترطيبها» في اليوم السابق على انعقاد المؤتمر في صورة غرفة البخار، وأن «أداء جور السلس في المؤتمر أظهَرَ مدى فائدته في مسار الحملة الانتخابية» في التعليق على الصورة التي يظهر فيها كلينتون مع جور في قصر الحاكم في مدينة ليتل روك.

(١٤) في قصته التي نُشِرت في ١٢ سبتمبر ١٩٩٤، في مجلة تايم بعنوان «حياة كيفين كارتر ووفاته»، يقول سكوت ماكلود إن كارتر وغيره من الصحفيين المصورين الذين عملوا في ضواحي جنوب أفريقيا تعاطوا المخدرات من أجل «تقليل التوتر، وإلى حدٍّ ما، من أجل التواصُل مع محاربي الشوارع المسلحين». أدَّتْ مسألةُ المخدرات هذه في النهاية إلى انفصاله عن صديقته، كما أخبر كارتر أصدقاءه أيضًا عن طفولته غير السعيدة. وربما كان العاملَ الأكثر إيذاءً الأخطارُ المستمرة التي واجَهَها هو وزملاؤه، بالإضافة إلى المشاهد المروعة التي شاهدوها.

(١٥) فاز شيلر (في كتابة التقارير الخاصة) وهيسلر (في تصوير التقارير الخاصة) بجوائز بوليتزر عن عملهما في «تحية الوداع» الذي نُشِر في هيئةِ قسمٍ خاصٍّ على ٢٤ صفحة في صحيفة روكي ماونتن نيوز، وظهر على موقع الصحيفة الإلكتروني. فاز هيسلر، أيضًا، بالعديد من الجوائز في مسابقة «صور العام الدولية»، ومسابقة الجمعية الوطنية لمصوري الصحافة «أفضل أعمال الصحافة المصورة»، ومسابقة «وورلد برس فوتو» في أمستردام.

(١٦) أثناء إقامتي في مدينة أوستن في ولاية تكساس، كنت أعمل على قصة مصورة عن الأطفال في المجتمع اللاتيني. اقترَحَ عليَّ مدير المدرسة المحلية ولدًا بعينه. عندما فاتحتُ والدته في الأمر، كانت متحفِّظةً بطبيعة الحال. تحدَّثْنا لبعض الوقت، وأخبرَتْني أنها تحضر فصولًا مسائية، منها فصل عن التصوير. أخبرَتْني كذلك عن كتابٍ ممتعٍ عثرَتْ عليه في المكتبة بعنوان «المشردون في أمريكا». سألتُها إنْ كان هذا الكتاب يوجد لديها في المنزل، وعندما أخرجَتْه، أريتها اسمي وصورتي على الكتاب. دَعَتْني إلى تصوير ابنها جيمي، وباقي أفراد أسرتها في أي وقتٍ أريد.

(١٧) منحت مسابقة «صور العام الدولية» جانيت ريفز لقبَ «أفضل محرِّر صور صحفية في العام» لعام ٢٠٠٦. وفي المسابقة نفسها، فازَتْ ريفز بالمركز الأول في «تحرير قسم خاص» على عملها في «تحية الوداع».

(١٨) للعلاقات بين الكُتَّاب والمصورين أهميةٌ بالغة أيضًا. يقول جون تمبل: «ذهب [شيلر وهيسلر] في رحلة معًا، وكانت رحلة مثيرة للمشاعر. كان بإمكانهما معًا أخذ القراء في الرحلة ذاتها، ولم يكن يمكنهما فعل هذا وكلٌّ طرفٍ وحده. امتدَّتِ الشراكةُ بينهما حتى النهاية؛ فعندما كان جيم يكتب كان يحيط نفسه بصور تود، وعندما حان الوقت لكتابة تعليقات على الصور، كان يحذف الأقوال والأفكار التي لا تتناسب مع سرده؛ فقد استطاعا معًا كتابة تعليقات مؤثرة، أضافَتْ بُعْدًا آخَرَ للقصة، فلم تكن تكرر ما ورد بالقصة، وأضافت فهمًا للصور» (تِمبل، ٢٠٠٦، ص٢، ٣).

الفصل الثامن

حروب العراق

> كان لتحول كل شيء إلى صور تأثير مُقلِق على الإدراك، كما أشار رولان بارت في كتابه «الغرفة المضيئة». في حين أن الصورة المنتشرة في كل مكان قد تكون لم تعمل على «تبديد واقعية عالم البشر المليء بالصراعات والرغبات» إلى الحد الذي يصفه هذا المؤلف، فلا شكَّ في أنها أثَّرت في ردود الفعل تجاه الألم والمعاناة والمتعة في الحياة الواقعية، فجعلَتْ أوجه التجربة الإنسانية هذه تبدو إلى حدٍّ ما مألوفة، والشعور بها أقل حدةً، وأقل إلحاحًا. (روزينبلوم، ١٩٨٤، ص٥٠٧)

هبطت الطائرة التابعة للبحرية التي كانت تحمل الرئيس جورج دبليو بوش في الأول من مايو عام ٢٠٠٣ على ظهر حاملة الطائرات يو إس إس أبراهام لينكولن. خرج الرئيس من الطائرة مرتديًا بدلة طيران خضراء، حاملًا خوذة بيضاء، ولوَّحَ للبحارة على منصة المراقبة، وحيًّا أفرادَ الطاقم على المدرج. هذا الحدث، الذي سجلته الصور الثابتة والبث التليفزيوني المباشر، سمح للرئيس أن يظهر في صورة قائدٍ منشغل بالحرب. وقدَّمَ هبوطُ الطائرة على هذا النحو، وأسلوبُ تعامُلِ الرئيس بانتصارٍ مع أفراد الطاقم أمام لافتةٍ كُتِب عليها «المهمة أُنجِزت»؛ فرصةً رائعةً لتعريف دوره بصريًّا بأنه «القائد العام»، وللتحكم في الرمزية البصرية لرئاسته (على الرغم من أنه حتى الكثير من مؤيدي بوش رأوا أن صور شعار «المهمة أُنجِزت» بَدَتْ ساذجةً سياسيًّا، وحتى مُحرِجة).

من المَدْرج نفسه، أخذ الرئيس بوش يزعم، في وقت لاحق من ذلك المساء، نهايةَ عملياتِ القتال الرئيسية في العراق؛ ومع ذلك استمرَّ القتال، وحلَّتْ رموزٌ أخرى محلَّ تلك التي ظهرت على سطح حاملة الطائرات يو إس إس أبراهام لينكولن.

يسعى قادة الحكومة والمؤسسة العسكرية بجد لتطبيق استراتيجيات من أجل التحكم في تحرك المصورين، ووصولهم إلى الأماكن، وفي اختيار الصور (الرقابة)، والحس الوطني. وعلى الرغم من هذه الجهود، «غالبًا ما يكون الواقع الذي تلتقطه عدسةُ مصوِّر الصور الثابتة أو المتحركة على نحوٍ عشوائي هو الذي يساعد في تحديد ما نفكِّر فيه» (كيفنر، ٢٠٠٣).

يعتقد الكثيرون أنه على الرغم من أن حرب فيتنام قدَّمَتْ للصحفيين المصورين حرية غير مسبوقة لتوثيق أهوال الحرب، فإنها كانت حالة شاذة. تقول المصوِّرة المخضرمة كاثرين ليرُوي:[١]

> ركبنا طائرات عسكرية، وشاركنا في هجمات بالطائرات المروحية في أثناء العمليات، وسرنا مع الوحدات في كل وقت وفي أي وقت ... لم نكن عرضةً للرقابة. كان هذا أمرًا غير مسبوق، ولن يتكرَّر مرةً أخرى؛ فقد أصبحنا الآن في «العالم الجديد الرائع» الذي يُطبَّق فيه التضليل والرقابة، ويضيق مجال الوصول ليقتصر على فرص التصوير. (لانج، ٢٠٠٦د)

ومع ذلك، يبدو أن كل حرب تقدِّم قليلًا من الصور التي تعبِّر عن هذه الحرب على وجه الخصوص، وكثيرًا ما تكون هذه الصور مزعجة، وتتعارض مع رغبات الحكومة والمؤسسة العسكرية. تقدِّم صورة لديفيد تورنلي من حرب الخليج الأولى مثالًا رائعًا لهذا. يشرح المؤرخ والناقد للصور، بول ليستر، هذا قائلًا:

> هبطت طائرة تورنلي المروحية المليئة بالأطقم والمعدات الطبية على بُعْد ١٠٠ ياردة تقريبًا من مشهد مروع؛ فقد أُصِيبت مركبة عسكرية أمريكية للتو بقصف مباشر. كان الجنود الملقَوْن على الأرض مستائين بسبب تعرُّضهم للقصف خطأً من دبابة أمريكية. أُخرِج الجرحى سريعًا من المركبة، وحُمِلوا إلى الطائرة المروحية. انهار الرقيب كين كوزاكيفيتش، الذي كان يعاني من كسرٍ في يده، داخلَ الطائرة المروحية. ووُضِع جثمان سائق مركبة كوزاكيفيتش على أرضية الطائرة المروحية داخل كيس للموتى. أعطى أحد أعضاء الفريق الطبي، ربما دون تفكيرٍ، بطاقةَ هُوِيَّة السائق المتوفَّى لكوزاكيفيتش. سجَّلَ تورنلي، الذي كان يجلس أمامَ هذا الجندي الجريح هذه اللحظةَ العاطفية بكاميرته عندما أدرك كوزاكيفيتش أن صديقه قُتِل إثرَ الانفجار.

في وقت لاحق في المستشفى، سأل تورنلي الجنود عن أسمائهم. سألهم أيضًا عمَّا إذا كانوا يمانعون من نشر الصور، وأخبروه جميعًا أنهم يوافقون على أن ينشر الصور.

كانت قواعد القتال التي وضعها الجيش تقتضي أن يعطي تورنلي فيلمه للمسئولين العسكريين ليحصل على موافقتهم على نشره. وفي اليوم التالي لهذا الحادث، علم تورنلي أن المحررين الذين يعمل معهم لم يحصلوا بعدُ على سوالب صوره من المسئولين في وزارة الدفاع. أصَرَّ المسئولون العسكريون على أنهم ما زالوا متحفِّظين على الفيلم لأن طبيعة الصور حسَّاسة. قالوا، كذلك، إنهم قَلِقون بشأن ما إذا كانت أسرة الجندي المتوفَّى أُبلِغت بخبر وفاته أم لا. وبسبب محاجَّة تورنلي بأن الأسرة لا بد أنها أُبلِغت بالخبر حينئذٍ، أفرج المسئولون عن الفيلم.

نُشِرت صوره في النهاية في ديترويت وفي جميع أنحاء العالم. سُمِّيت الصورة التي يظهر فيها كوزاكيفيتش وهو يبكي على فقدان صديقه «صورة الحرب»، ووُضعت على غلاف مجلة باريد. وبعد بضعة أشهر من انتهاء الحرب، تحدث تورنلي مع والد كوزاكيفيتش، الذي كان في إحدى أوليات الوحدات العسكرية الأمريكية في فيتنام. وردًّا منه على الرقابة على الصور التي يمارسها المسئولون العسكريون، شرح ديفيد كوزاكيفيتش الأمرَ قائلًا إن الجيش كان «يحاول دفعنا إلى الاعتقاد بأن هذا عمل نظيف، لكنها حرب؛ فأين الحديث عن الدماء وواقع ما يحدث هناك؟ أخيرًا، أصبحت لدينا صورة لما يحدث فعلًا في الحرب.» (ليستر، ١٩٩٤)

تشتمل الأمثلة الأخرى للصور التي أصبحت رموزًا مزعجة للصراعات الحديثة، على صورة الجثمان المحترق لجندي عراقي كان يعمل على دبابة على «طريق الموت»، وصورة جثمان جندي أمريكي وهو يُسحَل في شوارع مقديشو. سجَّلَتْ كلُّ صورةٍ من هاتين الصورتين لحظاتِ الهلع التي تزعج مشاعر المشاهدين، وكما يقول الجميع، سرَّعَتْ صورةُ مقديشو من انسحاب الولايات المتحدة من الصومال.

إلا أن الصحفيين الذين يغطُّون الحروبَ في عصرنا الحالي يواجهون تحدياتٍ صعبةً من الحكومة والمؤسسة العسكرية أثناء متابعة قصصهم.

أثناء حرب الخليج الأولى، التي أطلق عليها الجيش الأمريكي «عاصفة الصحراء»، وقع الصحفيون تحت رقابة مشدَّدة من خلال مؤسسة التغطية الصحفية العسكرية المشتركة. يقول سونتاج إن مفهوم التغطية المشتركة موجودٌ منذ نحو قرنٍ من الزمن. «كانت الرقابة موجودة طوال الوقت، لكنها ظلت لوقت طويل غير منظمة، تخضع لأهواء القادة العسكريين ورؤساء الدول. وظهر الحظرُ المنظَّم الأول للتصوير الصحفي على الجبهة أثناء الحرب العالمية الأولى؛ فلم تسمح القيادات العليا الألمانية والفرنسية إلا لعدد قليل من المصورين العسكريين المختارين بالاقتراب من القتال» (سونتاج، ٢٠٠٣، ص٦٤، ٦٥).

تلاعَبَت التغطية المشتركة التي أُنشِئت في حرب الخليج الأولى بنقل الأخبار من الجبهة بطرق عديدة؛ فقد قلَّصَت العددَ الإجمالي لصحفيِّي التغطية المشتركة إلى نحو مائة صحفي، وتحكَّمَتْ في الوصول إلى الجبهة، وبمجرد وصول الصحفيين إلى الجبهة كان يُعيَّن لهم «مرافقون عسكريون». بالإضافة إلى ذلك، كان يُطلَب من الصحفيين التوقيع على قواعد وزارة الدفاع التي «كانت تمنع نقل أخبارٍ يمكنها، بأي شكل من الأشكال، أن تُعرِّض القوات للخطر. فيجب على الصحفي الحصول على موافقة قبل الشروع في العمل على أي قصة، وبمجرد الانتهاء من الموضوع تخضع القصة والصور للرقابة العسكرية للولايات المتحدة والحلفاء» (ليستر، ١٩٩٤).

على الرغم من التهديد، يعتقد كثيرٌ من الصحفيين أن الرقابة المطلقة كانت تحدث في أضيق الحدود، ويقولون إن المشكلة تمثَّلَتْ في أن نظام التغطية المشتركة كان يحدُّ كثيرًا من الوصول إلى أناسٍ حقيقيين وأحداث حقيقية. وبدلًا من ذلك، كانت المؤسسة العسكرية تمدُّ وسائل الإعلام بقدرٍ هائل من «فُرَص» الحصول على المعلومات والصور ومقاطع الفيديو.

كانت تحليلاتُ ما بعد حرب الخليج مهمةً للغاية للأداء الإعلامي، لثلاثة أسباب؛ أولًا: لم تحارب وسائل الإعلام الإخبارية (خاصةً وسائل الإعلام السائدة الكبرى) أوجهَ الحظر العسكري الصحفي بأية طريقة واضحة. ثانيًا: أصبحَتْ وسائلُ الإعلام الإخبارية تقريبًا مثل فرقة المشجعين لأفعال الجيش الأمريكي. وثالثًا: سمحت وسائلُ الإعلام الإخبارية لحرب الخليج أن تسيطر بالكامل على الأخبار، وبذلك أخرجَت الأحداث المحلية والعالمية الأخرى المهمة خارج الصورة (جانيت فونديشن، ١٩٩١).

وإذ لم تتحدَّ النظام، وإنما قبلته ونشرت أخبارًا متحكمًا فيها أَعَدَّتْها المؤسسةُ العسكرية، أصبحَتْ وسائلُ الإعلام الإخبارية، بأشكال عديدة، جزءًا من المجهود الحربي.

اشتمل هذا على إظهار العدو بصورة الشر، والاحتفال بإعجاز آلات الحرب ذات التقنية العالية. واشتمل هذا أيضًا على التجاهل الفعلي للعدد الهائل من الضحايا المدنيين. يقول الرئيس السابق لمحطتَيْ إن بي سي نيوز، وبي بي إس؛ لاري جروسمان:

> لا شك في أن المراسلين في أثناء الحرب يتحولون إلى مشجعين للجانب الذي يؤيدونه ولدولتهم؛ فهُمْ وطنيون كأي شخصٍ آخَر، ولديهم وجهات نظر تقليدية للغاية عما يحدث. لكن بالتأكيد، في هذه الحرب التي استمرَّتْ لوقت قصير وكانت قاسيةً للغاية، أعتقد أننا شهدنا دون شك فريقًا من الصحفيين داعمًا ووطنيًّا على نحوٍ استثنائي ... كان هذا هو الأكبر في تاريخ الحرب التشجيعية. (جانيت فونذايشن، ١٩٩١، ص٦٥)

في بداية حرب الخليج الثانية، استعدَّتْ فِرَقٌ من المحررين في الصحف في جميع أنحاء الولايات المتحدة لمهمة تغطية الحرب، من خلال تنظيم مساعدة الصحفيين المستقلين، والتخطيط للأقسام الخاصة، والمطالَبة بالحصول على مساحة إضافية (ثيو، ٢٠٠٤). في الوقت نفسه، أعلنت المؤسسة العسكرية الأمريكية أن برنامجًا لدمج الصحفيين في الوحدات العسكرية سيحلُّ محلَّ سياسة التغطية المشتركة. يسافر الصحفيون المدمجون مع الجنود، ويشاركونهم ما يتعرضون له. يقول مدير التحرير المساعد في صحيفة لوس أنجلوس تايمز، كولين كروفورد: «أعتقد أنهم [القيادة العسكرية الأمريكية] كانوا في النهاية أذكياء للغاية؛ لأن ما حدث هو أن هؤلاء الصحفيين تعرَّضوا لإطلاق النار عليهم، وتمكَّنوا فجأةً من الإخبار بماهية الحرب وما يمر به الرجال والنساء فيها. أعتقد أن ثمة مواقفَ حدثَتْ قد يقول فيها أحدُ المراسلين على سبيل المثال: «يا إلهي، كلا، إن هذا الرجل يطلق النار علينا، ولهذا قُتِل هذا العدد الهائل من الناس»» (كروفورد، ٢٠٠٤). مكَّنَت التكنولوجيا الحديثةُ المصورَ — الذي يحمل معه كاميرا رقمية وكمبيوترًا وهاتفًا متصلًا بالأقمار الصناعية — من صنع الصور وتحريرها وإرسالها في أثناء مرافقته للقوات فعليًّا في أي مكان في العالم.

بوجه عام، يبدو أن الصحفيين والإصدارات الصحفية سعداء بالترتيب (المدمج)؛[٢] فهو يسمح للصحفيين بالوصول إلى مواضع القتال، ويسهِّل الحصول على صور استثنائية من وجهة نظر جندي على الجبهة. في الوقت نفسه، يخاطر الصحفيون بسرد القصص من منظور محدود للغاية؛ فهم لا يشاركون الجنود فيما يتعرضون له فحسب، ولكنهم

يعتمدون عليهم أيضًا في حمايتهم. يحكي المصور توبي موريس عن تجربته بعد التعرض لطلق ناري:

> سقطتُ على وجهي، ولا أعرف حتى ما حدث لي ...
>
> ركض رقيب [باتريك ماير] كان في سيارة الهامفي نفسها التي كنتُ فيها، وجذبني من حزام سترتي الواقية من الرصاص. بدأ يسحبني إلى الجانب الآخر، بين هذا الحائط الذي كان يبعد نحو أربع أقدام أو خمس عن الهامفي. ربما تفترض أنه لا سبيلَ إلى الإصابة بطلق ناري في هذا المكان؛ لأنك توجد بين الحائط والسيارة، لكنه كان على وشك إلقائي داخل السيارة، وحينئذٍ، أُصِيب بطلق ناري في ساقه، وسقط داخل الهامفي.
>
> كنتُ لا أزال مستلقيًا على الأرض أحاول التفكير فيما أفعله، ومرت خمس ثوانٍ تقريبًا، ثم أُصِبت بطلق ناري في كاحلي. كان الأمر غريبًا إلى حدٍّ ما؛ لأنك لا تسمع فعليًّا صوت الطلقة. لكن، في هذه المرحلة، استطعتُ سماعَ صوت هذا الشخص في ذهني وهو يعيد تعبئة سلاحه. كنت أسمع صوت طقطقة، وقلتُ في نفسي: «حسنًا، أنا على وشك الموت.» ثم استخدمتُ قدمي اليمنى إلى حدٍّ ما لأدفع نفسي للنهوض والدخول في السيارة، ثم سقطتُ فوق هذا الرقيب المسكين الذي كان ينزف في كل مكان. ثم نزل الجندي المدفعي عن مدفع السيارة إلى مقعد السائق وبدأ يقودها ...
>
> أبلغ من العمر ٢٨ عامًا، وكثير من الموجودين هنا في عمري نفسه تقريبًا، أو أصغر بقليلٍ؛ فهم شبابٌ صغار السن، وكثيرٌ منهم يتمتعون بهذه الصفات الرائعة. أرى فيهم صورة الأمريكيين التقليديين؛ لا يشكِّكون في دوافع الآخرين، ويؤمنون بشدة بالحرية والاستقلال. (لانج، ٢٠٠٦ب)

في الواقع، سَعَت المؤسسةُ العسكرية إلى تجنيد صحفيين من أجل سرد القصة من منظور الجنود، وفي المقابل يسمح العسكريون للصحفيين بالوصول الكامل تقريبًا لمواضع القتال، ويحرصون على سلامتهم (كولومبو، ٢٠٠٥). هذا لا يعني أن جميع الصحفيين المنضمين للمؤسسة العسكرية ينقلون الأخبارَ بطريقةٍ تدعم بالكامل وجهةَ نظرها. يوجد فرقٌ بين وجهة نظر الجندي ووجهة نظر المؤسسة العسكرية؛ فهما لا تكونان دومًا متماثلَتَيْن؛ ومع

ذلك، فإن الصحفيين الذين يأكلون ويشربون وينامون ويضحكون ويبكون مع الجنود، والذين يتحمَّلون الحرمان نفسه والأخطار نفسها، والذين يعتمدون على الجنود في أمنهم؛ على الأرجح أنهم سيرون هؤلاء الجنود على هيئة شباب وشابات يتمتعون «بهذه الصفات الرائعة حقًّا». فيصبح الصحفيون المدمجون جزءًا من الوحدة، ولا يسعهم، بهذه الصفة، إلا أن يفكِّروا بعقلية الفريق.

إن الاعتراف بذكاء المؤسسة العسكرية في دمج الصحفيين لا يقلِّل، بأي حال من الأحوال، من شأن مهنية الصحفيين الذين يعملون في العراق أو شجاعتهم (لجنة حماية الصحفيين، ٢٠٠٧). وكما تقول سوزان سونتاج:

> نحن — و«نحن» هذه هي كل إنسان لم يمر بأي شيء يشبه ما مروا به [تجربة الحرب] — لا نفهم. لا يمكننا أن ندرك الأمر، ولا نستطيع تخيُّلَ طبيعة الوضع. لا نستطيع تخيُّلَ كَمْ تكون الحرب بغيضة، وكَمْ هي مرعبة، وكيف تصبح أمرًا طبيعيًّا. لا نستطيع أن نفهم، ولا نستطيع أن نتخيَّل؛ فهذا ما يشعر به بعنادٍ كلُّ جندي، وكلُّ صحفي، وكلُّ عاملِ إغاثةٍ، وكلُّ مراقبٍ مستقل تعرَّضَ في وقتٍ ما لإطلاق النار، وكان محظوظًا ليتجنَّب الموتَ الذي كان يصيب آخَرين بالقرب منه. وهم مُحِقُّون. (سونتاج، ٢٠٠٣، ص١٢٥، ١٢٦)

بينما يستطيع الصحفيون الكتَّاب البحثَ عن مصادر تمدُّهم بمعلومات عن القصة، يجب على المصورين ألَّا يكونوا فقط حاضرين خلال تطوُّر القصة، ولكن أن يكونوا حاضِرِي الذهن أيضًا من أجل تكوين الصورة وتسجيل لحظة مهمة؛ يحدث هذا كثيرًا بينما يتعرَّضون لإطلاق النار (روزينبلوم، ١٩٩٣).[٣] يقول كروفورد: «يوجد خيط رفيع حقًّا [عند اتخاذ قرارٍ بشأنِ مَن ترسله]، وهو أمر مخيف، وبالتأكيد لا أستخفُّ به. ولكني لا أتجنَّبه خجلًا؛ لأنه على الرغم من أن العراق مكان يُبغَض التواجُد فيه في الوقت الحالي، فهذا هو عملنا» (كروفورد، ٢٠٠٤).

أرسل كروفورد، الصحفيَّ المصوِّرَ في صحفية التايمز ريك لوميس، إلى العراق في عام ٢٠٠٣، واستمر لوميس في العمل هناك أكثر من أربع سنوات. يجسِّد لوميس، المصوِّر الحاصل على العديد من الجوائز، كلَّ شيء يريده المحرر (ومستهلك الأخبار) في الصحفي الذي يغطي الحرب؛ فهو ذكي وشجاع ومتعاطف وعميق التفكير؛ فقد تابَعَ تأثيرَ الحرب

على المدنيين العراقيين، لكنه يعترف أنه بوصفه مصوِّرًا مدمجًا، أصبح من الصعب عليه الوصول،[٤] فيقول:

> أعتقد أن من الأشياء التي يصعب عليك الوصول إليها، بصفتك صحفيًّا غربيًّا، الخسائرَ التي سبَّبَتْها الحرب للمدنيين العراقيين. وبوصفك صحفيًّا، هذا ما تلتزم بفعله، فأنا أريد أن أحكي جانبَي القصة، إنْ صح التعبير. توجد أوقات يمكنك فيها فعل هذا. بعد الحرب مباشَرةً، يمكنك فعل ما يحلو لك، ثم بعد معركة الفلوجة، بدأَتْ تقلُّ فرصُ القدرة على سرد هذه القصص من وجهة النظر هذه.
>
> ذهبتُ عقب معركة الفلوجة إلى داخل بغداد، وحاولتُ العملَ على قصص عدة تتحدَّث عن مدى افتقار المدنيين للسلطة، ومدى افتقار المدنيين للوظائف، ومدى افتقار المدنيين للأمن والاستقرار؛ أي تناولت الصعوبات التي يعانونها؛ ففي دولة تنتج البترول، كان هؤلاء الناس ينتظرون في صفٍّ طوالَ اثنتي عشرة ساعة من أجل تزويد سياراتهم بالوقود. كانوا فعليًّا يقفون في طابورٍ يمتدُّ أميالًا، ويدفعون سياراتهم، ويتناولون الطعام فيها، وأخيرًا يَصِلون إلى مضخة البنزين ويملئون خزانات سياراتهم. بَدَتْ لي أمثال هذه الأشياء سخيفة في هذه المرحلة.[٥] (لوميس، ٢٠٠٧)

ينتمي المصورون الذي يصورون الحرب إلى خلفيات متنوعة، ومثل العاملين في أية مهنة، يمارسون مهنتهم لأسباب متنوعة. يتمتع الصحفيون الذين أعرفهم وذهبوا إلى العراق (إما أرسلتهم جهةُ نشرٍ، أو وكالةٌ، أو وكالةُ أنباء، أو ذهبوا من تلقاء أنفسهم) بذكاء دائم، واجتهاد شديد في العمل، واهتمام شغوف بجودة عملهم ومصداقيته؛ فهم يتحدَّثون عن محاولة إعداد تقارير فوتوغرافية منصفة ودقيقة عن الحرب. ومع ذلك، فلا وجود «للموضوعية». يختار كل مصور أن يقف، أو يجثو على ركبتَيْه ... إلخ، من موقع مراقبة متميِّز معين، ويختار عدسة معينة، ويضيف فلاشًا (أو لا يضيفه)، ويضغط على زر الكاميرا في وقتٍ مِن اختياره. تُستخدَم كلُّ «أدوات المهنة» هذه من أجل توصيل رسالةٍ ما. يمكن للمرء الاعتقاد منطقيًّا بأن الصحفي المدمَج يستخدم أدواتٍ تُصوِّر زملاءَه الأمريكيين — الذين يحمونه — على نحوٍ إيجابي، في حين يصوِّر الذين يعتقد أنهم يحاولون إلحاقَ الأذى به وبرفاقه في الوحدة العسكرية على نحوٍ سلبي.

اختار بعض المصورين أن يكونوا «غير مدمجين» أثناء تغطيتهم الحرب في العراق؛ فقد ذهب المصور ثورن أندرسون[٦] في خمس رحلات إلى العراق، وقضى إجمالًا نحو عشرة أشهر بين عامَيْ ٢٠٠٢ و٢٠٠٤، وكان في بغداد في أثناء حملة «الصدمة والترويع» في شتاء عام ٢٠٠٣ قبل أن تُخرِجه الشرطة السرية العراقية.

عاد مرةً أخرى في مايو عام ٢٠٠٣ بعد سقوط حكم صدام حسين. ويقول إنه علم أن العراق ستصبح هدفًا للولايات المتحدة بعد هجمات الحادي عشر من سبتمبر الإرهابية؛ لذلك تمكَّنَ بمساعدة مجموعةٍ تُسمَّى «أصوات في البرِّية» من الحصول على تأشيرةٍ للعمل على قصةٍ عن آثار عقوبات الأمم المتحدة على المواطن العراقي العادي قبلَ أشهرٍ من غزو الولايات المتحدة للعراق.

يقول إنه على الرغم من أن معظم الصحفيين الذين كانوا في العراق قبل الحرب كانوا تحت رعاية وزارة الإعلام العراقية، وكانوا يميلون إلى الإقامة في الفندق نفسه مع زملائهم، كان هو يظل وحده. ويَعتقد أنه، بسبب ذلك، كانت لديه «رفاهية العمل بحرية أكبر، وتكوين علاقات أكثر قُرْبًا وتعاطُفًا مع الشعب العراقي» (أندرسون، ٢٠٠٧). إلا أنه، بعد الغزو، قضى وقتًا أكبر في العمل مع الصحفيين الآخرين، سواء المدمجون وغير المدمجين. ويحكي عن الاختلافات التي لاحظها بين مجموعات الصحفيين المختلفة، فيقول:

> كان من الممتع رؤية وجهات نظر الصحفيين المختلفة عند احتشادهم في بغداد بعد الغزو الأمريكي مباشَرةً؛ فقد شهدت بغداد تجمُّعًا كبيرًا للصحفيين الذين كانوا في الغالب (أ) غير مدمجين في بغداد أثناء القصف، و(ب) مدمجين في القوات الأمريكية القادمة من الكويت نحو الجنوب، و(ج) يتابعون زحف القوات الكردية من الشمال، و(د) ينتظرون فتح الحدود من الأردن (وفي الغالب، كانوا يشاهدون الحرب كما تُنقَل أخبارها على التلفاز). كان الأمر يبدو كما لو أن كل مجموعة من هذه المجموعات الأربع شهدَتْ أربع حروب مختلفة.
>
> بوجهٍ عامٍّ، كان الصحفيون الموجودون في بغداد، الذين شعرتُ بانسجامٍ أكثر معهم، هم أكثر الذين شعروا بتأثير الحرب على المدنيين العراقيين، وكانت لديهم نظرة تشاؤمية عن مستقبل الصراع. أما الذين كانوا في الأردن، أو كانوا ضمن القوات الأمريكية التي تغزو من الجنوب، فالأرجح أنهم كانوا يرون الحرب من منظور «حرب تحرير»، على الرغم من أن القادمين من الجنوب بَدَوْا، إلى حدٍّ ما، أكثرَ وعيًا بالدمار الذي تطلَّبَه هذا الأمر. أما الذين جاءوا من

> الشمال فكانوا هم أيضًا متأثرين بالانتشاء الكردي من الإطاحة بصدام، لكنهم شهدوا بالفعل (في الأساس، في الفوضى التي حدثت عند سقوط الموصل) نذيرًا بالصراع الأهلي الذي أُطلِق عنانه.
>
> حتى الكلمات البسيطة كانت معبِّرة. أذكر مواجَهةَ تمنُّعِ بعض الصحفيين المدمجين من وصف الغزو بأنه «غزو …» وبالمثل، أدركتُ التمنُّعَ المبكر لدى كثيرٍ من الصحفيين المدمجين من استخدام كلمة «احتلال».
>
> بمرور الوقت بدأتُ أرى (على الأقل في أول سنتين) فجوةً متزايدة في مدركات الصحفيين الذين عملوا، من حيث الأساس، بوصفهم غير مدمجين، في مقابل الذين كانوا، من حيث الأساس، مدمجين في قوات الاحتلال الأجنبية؛ فقد كان الصحفيون غير المدمجين أسرعَ إدراكًا لتفكُّك المجتمع والأمن الأهلي العراقيين، كما كانوا أسرع في إدراك العلامات المبكرة لتمرُّد مستمر ضد الاحتلال (انظر شكل ٨-١).
>
> كان أوضح اختلاف بين الصحفيين المدمجين وغير المدمجين هو الأسهل شرحًا؛ فالصحفيون المدمجون، بمقتضى تعريفهم، كانوا يسافرون في حماية الجنود المسلحين، وكان وصولهم إلى حياة العراقيين العاديين أكثر محدوديةً؛ فلا عجبَ إذن أن تُبرِز قصصُهم عن العراق الأنشطةَ اليوميةَ لقوات الاحتلال الأجنبية، بينما كان الصحفيون غير المدمجين أفضلَ في تسجيلِ حياة العراقيين العاديين أثناء معاناتهم مع التغيُّرات الكبرى التي كان مجتمعهم يتعرَّض لها. انطبق الأمر نفسه على الصور؛ فالأمر سهل للغاية؛ تمتَّعَ المصوِّرون غير المدمجين بقدرةٍ أكبر كثيرًا على التواصُل بنزاهة وأمانة مع الشعب العراقي. (أندرسون، ٢٠٠٧)

كما ذكرنا من قبلُ في الفصل الرابع، يكون المصوِّرون عادةً أكثرَ الصحفيين ليبراليةً، وبالرغم من تأثير الإدماج، ما زال الكثير من المصورين يسعون وراء القصص التي تستكشف الجانب الأكثر إنسانيةً في الحياة. ومع ذلك، فإن توثيق أهوال التفجيرات الانتحارية، وصنع قصص مصوَّرة تُظهِر آثارَ الحرب على المدنيين، وصنع صور مؤثِّرة عن الجنود تحت وابل النيران — إنتاج صور ذات تأثير عاطفي، ولها صفات السرد القصصي المؤثر — هو نصف المعادلة فقط؛ فالمحررون، لا المصورون، يختارون الصور



شكل ٨-١: ولد صغير يشاهد أقاربه وهم يُصلِحون قاذفَ الآر بي جي في منزل أحد مقاتلي ميليشيا المهدي في مدينة الصدر، أثناءَ فترة هدوءٍ مؤقَّتٍ في القتال بين الميليشيا والقوات الأمريكية. صورة لثورن أندرسون. حقوق الطبع: ثورن أندرسون، جميع الحقوق محفوظة.

التي تُنشَر. في مقالٍ كُتِب في المراحل الأولى من حرب الخليج الثانية، يشير المصور بيتر هاو[٧] إلى أن الناس يعتمدون عادةً على الصور الثابتة في الحصول على فكرة عن الأحداث في أوقات الأزمات، ومع ذلك كانت غالبية صور حرب الخليج الثانية التي ظهرت في الصحف والمجلات «مُلطَّفة»، مع استثناءات قليلة:

> لا أصدِّق أنه لم تُلتقَط صور مفجعة بقدرٍ أكبر؛ ففي ظل احتدام القتال، وحقيقة أن المصور العادي، أو على الأقل هذا المصور العادي، يصعب عليه وهو تحت ضغط التعرُّضِ لإطلاق النار، أن يتَّخِذ قرارات جمالية، أو حتى أخلاقية في معظم الأحيان، فلا بد من وجود هذا النوع من الصور. فآخِر شيء تفكِّر فيه عندما تكون حياتك معرَّضة لخطر حقيقي وسريع هو شعور قرَّاء نشرة هوم تاون تايمز بالاستياء مما تصوِّره. ما أعتقد أننا نراه هنا هو عمليةُ انتقاءٍ ناتجةٌ من رقابةٍ داخلية من الشركات الإعلامية، أكثر من كونها رقابة عسكرية. تتردَّد شائعات حول وجود تعليمات لمحرري الصور بألا يختاروا إلا الصور

> التي تجعل الجيش الأمريكي يبدو بطوليًّا، وتوفِّر على الشعب الأمريكي الضِّيقَ الناتج عن رؤية الموتى أو المصابين إصابات خطيرة. بالطبع، يوفِّر هذا أيضًا على المعلنين المعاناةَ نفسها تمامًا مثل القراء، وهي مصادَفةٌ سارةٌ.
>
> مع الأسف، الشركات الإعلامية مُحِقَّة؛ فليس المُعلِنون وحدهم هم مَن لا يريدون أن تُفسد صور الموتى والمشوَّهين ترويجَ منتجاتهم، ولكن معظم القراء لا يبدو أنهم يرغبون في ذلك أيضًا. ربما تكون صورُ الأطفال العراقيين الجرحى وجثث الجنود الأمريكيين هي ما تدفع الضرائب من أجل الحصول عليه، لكنك لا تستطيع أن تضعها على طاولة إفطار الأمريكيين. فمتى تظهر مثل هذه الصور، حتى إنْ كانت لجثث العدو، يعقبها مباشَرةً إرسالُ خطاباتٍ غاضبة إلى رئيس التحرير. في أثناء حرب فيتنام، تعرَّضَ وولتر كرونكايت (تذكرونه، الرجل الأكثر موثوقيةً في أمريكا) للنقد بسببِ عرْضِه جثثًا في فترة الإفطار. جاء ردُّه على ذلك أن الشعب الأمريكي ينبغي أن يراها، لا على الإفطار فقط، ولكن على الغداء والعشاء أيضًا، ومرةً أخرى قبل الخلود إلى النوم. بينما قد يبدو هذا التعليق للوهلة الأولى متغطرسًا وبليدًا، فهو يفيد الأمة أيضًا. (هاو، ٢٠٠٤)

يولي المحرِّرون قراراتِهم أقصى عناية عندما تكون الدولة في حالة حرب (إربي، ٢٠٠٤)؛ فتزيد جميع العوامل التي ذُكِرت سابقًا في هذا الكتاب إلى أقصى حدٍّ. يصبح نظامُ التسلسل الهرمي في غرفة الأخبار أكثر وضوحًا؛ حيث يتدخَّل كبارُ المحررين على نحوٍ أكثر قُرْبًا في قرارات التحرير اليومية؛ وبالمثل، يجتهد المحرِّرون الأقل خبرةً في الاقتداء، بثباتٍ، بكبار المحررين، وبمفهوم «الذوق السليم» السائد. يقول سونتاج: «يتخذ محرِّرو الصور في الصحف والمجلات قراراتٍ يوميًّا، تُصلِّب التوافُقَ المتذبذب بشأن حدود المعرفة العامة. وعادةً ما يُصدِرون قراراتهم في صورة أحكام بشأن «الذوق السليم»، الذي يكون دومًا معيارًا قمعيًّا عندما ينبع من المؤسسات» (سونتاج، ٢٠٠٣، ص٦٨).

تُستخدَم قواعد «الذوق السليم» من أجل حماية الإصدارات من تنفير القراء والمعلِنين (كارتر وشتاينبرج، ٢٠٠٤). بالطبع، هذه استراتيجية لها أهدافٌ اقتصادية وأخلاقية في الوقت نفسه. تشتمل أساليبُ تحقيق هذا على مجرد استبعاد الصور المزعجة من النسخة، وأحيانًا على وضع الصور المثيرة للمشاكل في الداخل، ونشرها بحجم أصغر، وبالأبيض والأسود (دوتينجا، ٢٠٠٤).

يشير المحرِّرون عادةً إلى مقياس «الذوق السليم» لديهم بـ «عامل حبوب الإفطار»؛ أيْ يفكِّرون في ردِّ فعل القارئ تجاهَ الصورة وهو يتناول صحنًا من حبوب الإفطار. يعمل المحررون، وهم يحاولون الموازنة بين «الذوق» وقيمة الأخبار، داخلَ الإطار الذي وضعَتْه الإصدارات والمؤسسات الإعلامية التي يعملون فيها، مثل معهد بوينتر (إربي، ٢٠٠٤). وعلى الرغم من أن إطار العمل يساعدهم في اتخاذ قراراتٍ بشأن نشر صورة معينة أو الامتناع عن نشرها، لا يصل جميعُ المحرِّرين إلى النتائج نفسها.

على سبيل المثال: قدَّمَ كثيرٌ من المحترفين والباحثين من معهد بوينتر آراءَهم بشأن ما يجب فعله بصورِ جثتَيْ قُصيٍّ وعُديٍّ ابنَيْ صدام حُسين المشوهتَيْن. يقول رئيس معهد بوينتر، جيم نوتون، إنه يؤيد نشر الصور، لكنه سينشرها داخل الصحيفة، مع تحذيرٍ في الصفحة الأمامية.

لا يوافق رئيسُ التحرير الصحفيُّ السابق، «زميلُ بوينتر المتميز في القِيَم الصحفية» الحالي؛ جريجوري فافر، على هذا الرأي. فهو يرى أن استخدام الصور سيكون خارج إطار الذوق السليم، ولن يقدِّم إلا «قيمة صادمة». وتقول جيل جايسلر، رئيسة مجموعة القيادة في معهد بوينتر، إن الصور لا بد أن تُستخدَم لكن مع «احترام بالغ للموتى» (تومبكينز، ٢٠٠٣).

ما لا يعترف به معظم المحررين في البداية أن كثيرًا من القرارات بشأن اختيار صور الحرب وأماكن وضعها وحجمها تُتَّخذ، على الأقل على نحوٍ غير مباشِر، من أجل حماية المصالح المادية للإصدارات. فبوصفها كيانات تجارية ينصبُّ جلُّ اهتمامها على الأرباح، تسعى الإصدارات الإخبارية إلى إعطاء عملائها (من القراء والمعلنين) ما يريدونه؛ فهي تحاول التأكُّد ممَّا يريده القراء من خلال الاستبيانات، مثل استبيان مونيتور/تي آي بي بي الذي سأل الناس عمَّا إذا كانوا يَقْبلون أم يرفضون نشْرَ صور الإيذاء الذي كان يحدث في سجن أبو غريب. وربما كان مفاجئًا أن الاستفتاء وجد أن كثيرًا من الناس لم يتأثروا على نحوٍ خاصٍّ بشكلٍ أو بآخَر:

> ذكر المحقِّقون في خمس صحف يومية — في هيوستن، وساكرامنتو، وسان فرانسيسكو، وسياتل، وتوسون في ولاية أريزونا — أن معظم الصور المفجعة من العراق لم يَلْقَ بين القراء إلا اهتمامًا طفيفًا إلى معتدل. يحدث اضطراب أكبر من هذا بكثيرٍ عندما تحاول الصحف العبثَ بقوائم التليفزيون، أو القصص الكاريكاتورية، أو أحجية الكلمات المتقاطعة. (دوتينجا، ٢٠٠٤)

في مثال آخَر، أُجرِي استبيانٌ موسَّع عبر البريد الإلكتروني من ٢٩ مؤسسة إخبارية، سُئِل فيه القراء عن آرائهم في صورة جثة متفحمة متدلية من جسر في الفلوجة. أيَّدَتْ غالبية المستجيبين نشْرَ الصورة، ونشروا تعليقات مثل: «المهم هو أن نقدِّم للقراء شعورًا بوحشية العدو الذي نواجهه في العراق» (شوك، ٢٠٠٤). عند اختيار نشر صور المشنوقين، يقول رئيس تحرير صحيفة ممفيس كوميرشيال أبيل، كريس بيك: «أُخِذت معايير المجتمع في ممفيس في الاعتبار عند اتخاذ القرار، بالإضافة إلى الإرشادات الأخلاقية التي وضعها معهد بوينتر» (شوك، ٢٠٠٤).

المثير للاهتمام أن القراء، على الرغم من أنهم لا يُظهِرون حساسيةً مفرطة تجاه الصور المفجعة التي تظهر في الصحف، أظهروا ردَّ فعلٍ قويًّا تجاه الصور التي تُصوِّر معاناة الشعب العراقي. في أبريل عام ٢٠٠٣، نشرت صحيفة ذي أوريجونيان في صفحتها الأمامية صورة رجل عراقي يبكي لوفاة زوجته وأطفاله الستة وأخويه ووالدَيْه (انظر شكل ٨-٢). نُشِرت قصص عن إنقاذ المجندة الأولى جيسيكا لينش، ووفاة جندي من أوريجون في العمود الأيسر من الصفحة الأمامية، ملحقة بالصورة الرئيسية للمواطن العراقي الحزين. يقول محقِّق الشكاوى في صحيفة ذي أوريجونيان، دان هورتش: «لم يتصل بالصحيفة إلا عدد قليل من القراء للتعبير عن شكرهم ... ربما أربعة أفراد أو خمسة. في المقابل، اتصل أكثر من ٥٠ شخصًا، أو أرسلوا رسائل إلكترونية، أو كتبوا معبِّرين عن استيائهم من الصورة» (ماكبرايد، ٢٠٠٣).

اشتملَتْ تعليقاتُ القراء لصحيفة ذي أوريجونيان على تعليقات مثل: «وجدتُ أن الصورة في عدد اليوم ... من ذي أوريجونيان محاوَلة رائعة للتعاطف مع عدوٍّ عديمِ الرحمة وتأييده»، (و) «صورة العراقي الذي ينتحب لوفاة أسرته هي مثال رائع لسبب إلغائي اشتراكي المجاني في صحيفتكم البالية؛ فهذه حرب ... أمر سيء للغاية، ولكنها الحقيقة» (ماكبرايد، ٢٠٠٣). وأخيرًا، قدَّمَ أحد القراء هذا التعليق:

> صفحتكم الأمامية اليومَ تشعرني بالغثيان! كيف يمكنكم وضع ذلك الجندي المسكين الذي تُوفِّي في عمودٍ جانبي، بينما تجعلون الرجلَ العراقي الذي فقد أسرته الموضوعَ الرئيسي؟ أأنتم غير أمريكيين؟ تأكَّدوا أني سأتحدَّث هذا المساء مع زوجي، وربما نلغي اشتراكنا في الصحيفة. ربما ينبغي عليكم إعادة التفكير في موقفكم من إنتاج الصحف؛ فلا يبدو أنكم موضوعيون،

Iraq Wars

WEDNESDAY
April 2, 2003

The Oregonian

SUNRISE EDITION

PORTLAND, OREGON — 2001 PULITZER PRIZE WINNER FOR PUBLIC SERVICE — 35¢

FIGHTING: U.S. forces begin drive on outer defenses of the Iraqi capital

PRISONER: U.S. troops rescue Pfc. Jessica Lynch, a POW since March 23

Baghdad battle begins

U.S. Forces enter 'Red Zone' to take on the Republican Guard



ALI HEIDER/ASSOCATED PRESS

Karem Mohammed weeps Tuesday over the bodies of his six children, his wife, two brothers, and his parents in Hilah, Iraq. Hospital officials said at least 33 people died and more than 300 were injured in airstrikes by allied forces.

By **MICHAEL R. GORDON**
NEW YORK TIMES NEWS SERVICE

CAMP DOHA, Kuwait — The battle for Baghdad began Tuesday night as U.S. ground forces entered the "Red Zone."

U.S. Army and Marine ground forces advanced on separate axes into the swath of territory around Baghdad defended by the Republican Guard. It has been characterized by U.S. commanders as the most strategically vital and treacherous of the war.

Although 50 miles or more from the capital, the attack brought the U.S. military one step closer to its ultimate objective: capturing Baghdad and toppling the government of President Saddam Hussein.

It also ushered in a period of heightened risk for U.S. forces.

ANALYSIS

If the Iraqis plan to unleash chemical weapons, the entry of U.S. forces into the Red Zone is expected to be the trigger, U.S. commanders say.

The Iraqis are defending the area with extended-range Frog rockets, artillery and other relatively short-range missiles that can carry chemical weapons.

The first indication that Tuesday might be the day for the Red Zone attack came at a meeting of land war commanders, linking far-flung units through a classified video television conference.

Lt. Gen. David McKiernan, the land war commander, signaled the plan.

"We are starting a big maneuver fight in the Red Zone," McKiernan said. "It is a significant close fight."

The attack south of Baghdad involved the Army's 3rd Infantry Division and the 1st Marine Expeditionary Force.

During the attack, some U.S. units crossed the Tigris River. Commanders

Please see **IRAQ,** Page B6

U.S. prisoner rescued by U.S. Special Operations

By **JOHN M. BRODER**
NEW YORK TIMES NEWS SERVICE

DOHA, Qatar — In a daring midnight mission on Wednesday, U.S. Special Operations forces rescued Army Pfc. Jessica Lynch from An Nasiriyah, Iraq, where she had been held captive since March 23.



LYNCH
Missing since nine days ago

Lynch, 19, of Palestine, W.Va., was found in the Saddam Hospital in An Nasiriyah, which also was being used as an Iraqi military facility, a Central Command official said. She was one of 15 members of the 507th Ordnance Maintenance Co., which was attacked by Iraqi forces after taking a wrong turn off a highway in southern-central Iraq as U.S. troops advanced toward An Nasiriyah on the first Sunday of the war.

"Coalition forces have conducted a successful rescue mission of a U.S. Army prisoner of war held captive in Iraq," Brig. Gen Vince Brooks, Central Com-

Please see **POW,** Page B6

Sherwood man dies in copter crash in Iraq

By **DANA TIMS**
THE OREGONIAN

Family and friends Tuesday mourned the death of a U.S. Marine captain from Sherwood, who was killed Sunday when his UH-1 Huey helicopter crashed after takeoff in southern Iraq.



CONTRERAS
Marine dreamt of flying as boy

Capt. Aaron Contreras, a father of three, was 31. He was a member of the Marine Light Attack Helicopter Squadron 169, Marine Aircraft Group 39, based in Camp Pendleton, Calif.

Contreras, the second-youngest of five sons and a 1990 Sherwood High School graduate, was remembered as a devout family man.

"He loved God, he loved his wife and children, and he lived the kind of life he

Please see **DEATH,** Page A6

Inside

◆ Turkey finds itself at odds with Europe, in disfavor with the U.S. and in desperate need of mending fences/**News Focus, B5**



شكل ٨-٢: ذي أوريجونيان، ٢ أبريل، ٢٠٠٣. حقوق الطبع: ٢٠٠٣، ذي أوريجونيان. أُعِيد طبعها بإذن.

ولكنكم «مناهضون للأمريكيين»، و«مناهضون للحرب»، بينما أنتم «مؤيدون للمحتجِّين»! (ماكبرايد، ٢٠٠٣)

في وقت لاحق، نشرت صحيفة ذي أوريجونيان صورة رجل عراقي يتوسَّل للجنود الأمريكيين حتى لا يطلقوا النار عليه. اشتكى عدد قليل من القراء من أن «تغطية الصحيفة للحرب كانت «سلبية للغاية»، وأنهم أرادوا «الجانب الإيجابي من الحرب»» (ماكبرايد،٢٠٠٣).[٨]

تواجِهُ الإصدارات الصحفية كمًّا هائلًا من الضغوط الأخلاقية والاقتصادية من أجل تجنُّب نشْرِ صور «مسيئة». بالإضافة إلى ذلك، تحاوِل الحكومة والجيش التأثير على التقارير،[٩] كما خفَّفَ ضغطُ الجماعات المحافظة من حدة نقد وسائل الإعلام للحرب.[١٠] بالرغم من هذه العوامل، نُشِر عدد من الصور التي تبرز إخفاقات الحرب، وتثير استياء الجيش والحكومة.

على سبيل المثال: على الرغم من أن كثيرًا من القراء لم يَبْدُ عليهم التأثُّرُ بصور أبو غريب، كانت لهذه الصور آثارٌ بالغة على سمعة الجيش الأمريكي — قضَتْ على أي إحساس بالبراءة في الاحتلال الأمريكي للعراق — وظلت ملازِمةً لصورة الولايات المتحدة دوليًّا (رينولدز، ٢٠٠٦؛ سيكتور، ٢٠٠٦).

يعتقد كثيرون أن هذه الصور أصبحت رمزًا مزعجًا للحرب (وين، ٢٠٠٤). في أحد تقارير محطة الإذاعة العامة الوطنية، يقارن الصحفي آري شابيرو صور أبو غريب بصورٍ أخرى أصبحَتْ رموزًا قومية:

> إن صور كلاب الشرطة التي أُطلِقت على المتظاهرين السُّود للحصول على الحقوق المدنية في برمنجهام، بولاية ألاباما؛ والطفلة الفيتنامية العارية التي كانت تصرخ في ذُعْر بعد هجوم بالنابالم؛ وصورة رفع العلم الشهيرة في أيو جيما أثناء الحرب العالمية الثانية، جميعها صورٌ أثَّرَتْ في الذاكرة الجمعية.
>
> يقول هال بويل، مدير التصوير السابق في أسوشييتد برس، مؤلف كتاب «لحظات: صور فائزة بجائزة بوليتزر: «الكلمات هي أدوات الشخص الذي يرى شيئًا ما ثم يصفه، أما الصور … فهي تصف شيئًا حدث بالفعل.» (شابيرو، ٢٠٠٤)

لأن الصور «تصف شيئًا حدث بالفعل»، يستجيب الناس لها بانفعالٍ أقوى من استجابتهم للكلمات، لكن الاستجابات العاطفية يمكن أن تتغيَّر مع تغيُّر الظروف. عودةً إلى مثال

صورة ذي نيويورك تايمز لماريلو ويتني التي ذكرناها في الفصل الثالث، يعتمد أسلوبُ «قراءةِ» الصور على خلفيات المشاهدين المختلفين؛ فيمكن قراءة الصور الواردة من الحرب في العراق بطرق مختلفة بناءً على التحيُّز السياسي الذي يجلبه معه كل قارئ عند مشاهدتها (طومسون، ٢٠٠٤). ويمكن للمناخ السياسي المتغيِّر أن يؤثِّر أيضًا في طريقة تفسير صورة معينة من وقت لآخر. بالإضافة إلى هذا، قد تؤثر البيئة السياسية في قرار نشر صورة أو الامتناع عن نشرها.

في البداية، كان من الممكن أن تثير صورة الجثث المحروقة المتدلية من جسر في الفلوجة لدى كثير من الأمريكيين شعورًا بالغضب والرغبة في نشر «وحشية العدو». لكن مع تقلص التأييد للحرب، قد يرى بعض هؤلاء الناس أنفسهم هذه الصورَ رمزًا لمأساة الحرب، وتَذكِرة بالقرار غير الحكيم لغزو العراق. بالإضافة إلى هذا، ربما أثَّرَ المناخ السياسي المتغير في قرار نشر صورة الفلوجة.

> كانت لدى وسائل الإعلام الإخبارية آلاف الصور عن الحرب في العراق التي كانت مفجعة بالقدر نفسه، إن لم يكن أكثر، وتعهَّدَتْ بنبذها. فلماذا اختار المحررون استخدامَ هذه الصور إذن؟ أعتقد أن الإجابة بسيطة للغاية: كانت مناسبة، كما كان الوقت مناسبًا. لم تكن إحدى الصحف تستطيع نشر صور مماثلة للجنود الأمريكيين؛ لأنه يظل محظورًا إظهارُ صورٍ صريحة لقتلى جيشنا. كذلك، لم تكن لتنشر صورًا مشابهة للقتلى العراقيين، بسبب استمرار وجود نفورٍ من إظهار صور تفصيلية لآثار الحملة التي يشنُّها جيشنا. إلا أن هؤلاء الضحايا كانوا مدنيين أمريكيين يعملون في القطاع الخاص؛ ومن ثَمَّ لم يكونوا محميين بمثل هذه الضوابط. كذلك، كان التأييد للحرب يتضاءل، وكنا نقترب من فترة تحوُّل؛ لذا كان التوجه أكثر ميلًا إلى مجاراة المزاج العام، وزيادة توضيح المشكلات التي تنتظرنا في المستقبل، وإظهار دليلٍ على أن الأمور لا تسير على ما يرام. (لويس، ٢٠٠٤)

هل تكون وسائل الإعلام الإخبارية مستعدة لنشر صور صعبة ومزعجة فقط عندما تدرك أن الشعور العام يتحول ضد المجهود الحربي، وأن المناخ السياسي «مناسب» لنشر مثل هذه الصور؟ وهل يمكن للنقاد أن ينتقدوا، بأثر رجعي، تقارير وسائل الإعلام الإخبارية

أثناء حرب الخليج الثانية؟ الإجابة على كلا هذين السؤالين هي «نعم»، على الأقل بالمفهوم العام. واضح أن إدارة جورج دبليو بوش والمؤسسة العسكرية في الولايات المتحدة (مثل أي حكومة ومؤسسة عسكرية أخريَيْن في فترة حرب) تدركان جيدًا تأثير الرموز المصورة وأهميتها، وحاولتا بقدرٍ متفاوتٍ من النجاح التحكم في هذه الرموز.

إجمالًا، فإن الصور التي نُشِرت خلال المراحل الأولى من الصراع — حين كان الرأي العام يدعم الغزو بوضوح — كانت إيجابيةً ومؤيدة لقرار الحكومة بالغزو، وكانت الإصدارات الإخبارية التي تنشر صورًا «سلبية»، مثل صور الوالد الزوج العراقي المكروب، تتعرَّض لهجوم شديد من القراء، وتخاطر بالتعرض لتبعات اقتصادية. الأسوأ من ذلك أن «وطنيتها» تعرَّضَتْ للتشكيك.

مع تقلص شعبية الحرب (والإدارة)، أصبحت وسائل الإعلام الإخبارية أكثر جرأةً (مثل كثير من المرشحين السياسيين المنتمين للمعارضة). يقول ثورن أندرسون: «تأثَّرَ المحرِّرون والمراسلون في الولايات المتحدة كثيرًا بالتحول الرسمي، واستغرقوا وقتًا طويلًا حتى تسقط الغمامة الأيديولوجية عن أعينهم» (أندرسون، ٢٠٠٧). لكن ربما تكون أسباب خوف المحررين أكثر تعقيدًا بقليل من مجرد الأسباب المتعلقة بالأيديولوجية.

يعمل المحررون والمراسلون (في مجالَي الكلمات والصور) داخل إطار عمل يشمل ثقافةَ غرفة الأخبار وإجراءاتها الاعتيادية، والمعايير الأخلاقية، ومصالح الولايات المتحدة، والعلاقات مع الأشخاص موضوع الصور، وربما الاعتبارات الاقتصادية قبل كل هذا.

تمثِّل أموال الإعلانات أكثر من ٨٠ في المائة من دخل الصحف، ويدفع المُعلِنون على أساس أعداد القراء وخصائصهم السكانية التي تستطيع صحيفة معينة تقديمها؛ وعليه، تفعل الصحف ما في وسعها لجذب القراء والحفاظ عليهم، ومن الواضح أن كثيرًا من القراء يريدون أن تكون صحفهم رائداتٍ للتشجيع الوطني في أوقات الأزمات.

فكَّرَ هنري لوس مبكرًا في عام ١٩٣٨ في تبعات انسياق الصحافة وراء الاعتبارات الاقتصادية والمطالب الشعبية لقرائها:

> حذَّرَ [لوس] من استراتيجية النشر الشعبي التي يصفها بأنها «نظرية إعطاء الجمهور ما يريده»؛ فقد رأى أن الخطر في هذا يكمن في ألَّا يُعطَى «الناس ما يجب أن يحصلوا عليه؛ أي الأمور التي سيهلكون لولاها ... يمكن وصف الأزمة الحالية (عام ١٩٣٨) في الشئون العالمية بأنها أزمة في الصحافة ... فالنُّظُم الديكتاتورية الحديثة بالغة السوء لأنها تُفسد العقل من الداخل؛ فهي تقمع

الحقيقة، وهي تقود الناس بالأكاذيب والخداع حتى يرغبوا في استعبادها لهم ويرضوا به. وكيف يمكن تحقيق هذا الفساد؟ بتدمير الصحافة». (فولتون، ١٩٨٨، ص١٤٠)

هوامش

(١) تُوُفِّيت كاثرين ليروي في عام ٢٠٠٦. أصبحت كاثرين في عام ١٩٧٦ أول سيدة تحرز «جائزة ميدالية روبرت كابا الذهبية» لتصوير النزاعات من نادي الصحافة الخارجية في نيويورك.

(٢) أثارت سياسة الصحفيين المدمَجين جدلًا في الغرف الإخبارية؛ على سبيل المثال: رفضت ذي واشنطن بوست الإدماج في المراحل الأولى للحرب.

(٣) «للسنة الثالثة على التوالي، كانت العراق أخطر دولة على وسائل الإعلام، مع مقتل ٢٤ صحفيًّا و٥ مساعدين إعلاميين. قُتِل هناك ٧٦ صحفيًّا ومساعدًا إعلاميًّا منذ بدء القتال في مارس عام ٢٠٠٣» (مراسلون بلا حدود، ٢٠٠٦).

(٤) استطاع بعض الصحفيين، مبدئيًّا، المراوحةَ بين الاندماج وبين العمل بحريةٍ بعيدًا عن الارتباط بالجيش. يقول ترافيس فوكس، أحد كبار صحفيي الفيديو في واشنطن بوست/نيوزويك إنتراكتيف: «غطَّيْتُ الحربَ الأولى؛ الحرب لا تبعاتها. وأعتقد أنني إذا كنتُ سأعود إلى هناك — وأنا لا أعتزم فعل هذا — فمن الأفضل أن يكون المرء مدمجًا، لكن حينما ذهبتُ كان من الأفضل لي أن أكون وحدي. تستطيع السفر إلى أي مكان، وتتحرك بحرية، لكنْ في هذا الوقت إذا ظهرَتْ أيُّ مخاوف أمنية، كان يمكن للمرء مرافقة وحدة معينة لبضعة أيام، أو يمكنك النوم في سيارتك في مدخل إحدى القواعد العسكرية، الذي أصبح الآن أسوأ مكان يمكنك البقاء فيه، لكنه في هذا الوقت كان مكانًا آمنًا للغاية للإقامة؛ لذا، وجدتُ أنني أستطيع تغطية كمٍّ كبير من القصص، سواء أكانت قصصًا عسكرية أم قصصًا عن المدنيين العراقيين. وأعتقد أنها كانت جيدة للغاية، كما أعتقد أنني غطيتُ مساحةً أكبر ممَّا كان سيتسنَّى لي في حال دمجي في أي وحدة عسكرية» (فوكس، ٢٠٠٦).

(٥) تعطينا قصة ديفيد زوكينو على موقع kcet.org شعورًا بالأخطار التي يواجهها الصحفيون المصورون أمثال لوميس في العراق. تعطينا القصة أيضًا فكرةً عن أخلاقيات العمل لدى الصحفي المصور الملتزم، واحترافه ومبادرته (زوكينو، ٢٠٠٧).

(٦) على الرغم من أنه سجَّلَ نفسه في الأصل بصفة طالب دراسات عليا في برنامج الكُتَّاب في كلية الصحافة في جامعة ميزوري، اكتشف ثورن أندرسون في النهاية حبه للتصوير الفوتوغرافي، وأصبح طالب صحافة مصورة في جامعة ميزوري. وبعد حصوله على درجة الماجستير، بدأ أندرسون تدريس الصحافة في الجامعة الأمريكية في بلغاريا، واستمر في العمل مصورًا مستقلًّا، مصوِّرًا أحداثًا مثل المظاهرات المناهضة لميلوشيفيتش في صربيا، والإضراب العام في بلغاريا عام ١٩٩٦، وأزمة اللاجئين الكوسوفيين المتفاقمة في ألبانيا ومقدونيا. يقول أندرسون: «لم أكن أصوِّر هذه الأحداثَ لأنها كانت غريبةً أو تتَّسِم بالمغامرة، وإنما صوَّرْتُها لأنها كانت تحدث بالقرب مني، وتؤثر في حياة أصدقائي وطلابي وعائلاتهم. لم أدرك إلا فيما بعدُ كيف يمكن لتتبُّع قصص درامية مثل هذه القصص كشف الكثير عن طبيعة البشر، والعلاقات الدولية، والسياسة الخارجية الأمريكية.» ترك أندرسون التدريسَ حتى يصبح مصورًا مراسلًا بدوام كامل، عندما زادت حدة الصراع في حرب كوسوفو عام ١٩٩٩، وواصَلَ تغطيةَ تبعات هذه الحرب، ومتابعة مشكلات اللاجئين، وإعادة بناء كوسوفو، وسقوط سلوبودان ميلوشيفيتش، والحروب الناتجة في مقدونيا وجنوب صربيا.

عقب هجمات الحادي عشر من سبتمبر عام ٢٠٠١ على مركز التجارة العالمي والبنتاجون، انحصر عمل أندرسون تقريبًا في أفغانستان والعراق طوال السنوات الخمس التالية. يقول أندرسون: «طالما شعرتُ بأنني دخيل على هذه المهنة، بسبب دخولي فيها نوعًا ما بطريقة غير مباشرة، حيث إنني لم أعمل قطُّ في وظيفةٍ بدوام كامل في هذا المجال. في النهاية، أعتقد أن التوجه ساعدني في تنمية وجهةِ نظرٍ صحية، وفي بعض الأحيان بديلة، وفي الخوض في طرق غير مطروقة من أجل البحث عن زوايا جديدة للتغطية» (أندرسون، ٢٠٠٧).

(٧) عمل بيتر هاو، أحد المؤيدين الرئيسيين للصحافة المصورة، محررًا للصور في ذي نيويورك تايمز ماجازين، ومديرًا للتصوير في مجلة لايف، ونائب رئيس قسم التصوير والخدمات الإبداعية في شركة كوربس.

(٨) «على مر التاريخ، قدَّمَ المصورون في معظم الأحيان صورًا إيجابية لمهنة المحارب، والقناعات بشأن شن حرب أو استمرار القتال فيها. إذا حقَّقَتِ الحكومات ما تصبو إليه، فإن التصوير الحربي، مثل معظم أشعار الحروب، سيحشد التأييد لتضحية الجنود.

«في الواقع، يبدأ التصوير الحربي مع مثل هذه المهمة، مثل هذه المخزاة. كانت الحرب هي حرب القرم، وكان المصور، روجر فينتون — الذي يُطلَق عليه دومًا أول مصور حربي — لا يقل عن كونه المصور الحربي «الرسمي»؛ إذ أرسلته الحكومة البريطانية إلى شبه جزيرة القرم في وقت مبكر من عام ١٨٥٥ بتحريضٍ من الأمير ألبرت. واعترافًا بالحاجة إلى التصدي للقصص المطبوعة المزعجة عن المخاطر غير المتوقَّعة، والحرمان الذي يتحمَّله الجنود البريطانيون الذين أُرسِلوا إلى هناك في العام السابق، دعَت الحكومة مصورًا محترفًا شهيرًا، حتى يعطي انطباعًا آخَر أكثر إيجابيةً عن الحرب التي تتضاءل شعبيتها» (سونتاج، ٢٠٠٣، ص٤٧، ٤٨).

(٩) يوثِّق كلٌّ من هاورد فريل وريتشارد فوك في كتابهما «سجل الصحيفة» قبول صحيفة ذي نيويورك تايمز حجةَ التهديد العراقي التي قدَّمَتْها إدارة بوش؛ فبدلًا من تحدِّي فكرة قدرة العراق على توصيل أسلحة دمار شامل إلى الأراضي الأمريكية، أقَرَّ كُتَّابُ النيويورك تايمز هذا الزعمَ في قصصهم ومقالاتهم الافتتاحية. بالإضافة إلى ذلك، أكَّدَت الكاتبة في الصحيفة، جوديث ميلر، فكرةَ أسلحة الدمار الشامل في قصصها (فريل وفولك، ٢٠٠٤).

(١٠) «فُصِل كاتب العمود، روبرت شير، من عمله في صحيفة لوس أنجلوس تايمز في ١١ من نوفمبر بعد عمله طوال ٣٠ عامًا تقريبًا بها، وكان في السنوات الثلاث عشرة الأخيرة أحدَ أكثر كُتَّاب أعمدتها السياسية تقدُّميةً …

أدَّتْ تعليقاتُ شير العنيفة والمستقلة إلى وضعه دومًا في قلب النقاشات على مستوى الدولة؛ فقد كان أحد أقوى المنتقدين للبيت الأبيض بسبب حرب العراق؛ على سبيل المثال: في عمودٍ نُشِر قبل شنِّ الحرب (٦ أغسطس ٢٠٠٢) يقلِّل من شأن الفكرة الرائجة، ويقول إن الجميع فهموا قصة أسلحة الدمار الشامل على نحو خاطئ، كتب شير يقول إن «جمعًا من الخبراء» أخبروا مجلس الشيوخ بأن ترسانات الأسلحة الكيميائية والبيولوجية «دُمِّرت بالكامل تقريبًا خلال ثماني سنوات من التفتيش». بعد فترة قصيرة من خطاب «المهمة أُنجِزت» لجورج دبليو بوش، وتفوقًا منه على الآخرين، أطلق شير (٣ يونيو ٢٠٠٣) على ذرائع البيت الأبيض لشنِّ الحرب «كذبة كبيرة» …

قالت صحيفة التايمز إن فصل شير كان مجرد جزء من عمليةٍ أكبر لتجديد صفحات الرأي لديها، لكن شير يقول إنه فُصِل لأسباب أيديولوجية، ولأن الشركة الأم للتايمز، شركة تريبيون في شيكاجو، كانت تخضع لضغوط خارجية من المحافظين» (فير، ٢٠٠٥).

الفصل التاسع

المواقع الإلكترونية والمدونات

> أحد الأشياء التي أغرتني بدخول الموقع أنني، عند نقطة معينة، بدأت أرى منحنًى آخذًا في التدهور في التزام وسائل الإعلام المطبوعة واستخدام الصحافة المصورة في شرح ما يحدث في العالم. شعرتُ، بالفعل، بإحباط شديد من الوضع العام، ورأيت أنه ربما توجد فرصة لاستخدام الإنترنت بطريقة معينة لاستعادة ذلك الالتزام، وأن نخلق — في بيئة مختلفة فعليًّا — قدرًا كبيرًا من الحساسية نفسها التي حرَّكت المجلات المصورة الكبرى في فترة الأربعينيات والخمسينيات وفي القرن الماضي. (كينيدي، ٢٠٠٤)

طالما أدت التكنولوجيا دورًا أساسيًّا في تطور الصحافة المصورة؛ فالتطورات التي طرأت على العدسات، وكذلك على جودة السوالب والطباعة، واختراع الكاميرا بقياس ٣٥ ملِّيمترًا، وبَكَرة الفيلم، والضوء الاصطناعي؛ سمحت كلها للمصورين بتثبيت الحركة، والتصوير في الإضاءة الخافتة، والتحرك متخفِّفين من المعدات الثقيلة. كذلك، مكَّنَ اختراعُ عملية الطباعة النصفية الإصدارات من إنتاج الصور بكميات كبيرة، وإدراجها مع النص. أثَّرت هذه التطورات جميعًا في محتوى الصحافة المصورة، ومعدل توزيعها، ووظيفتها الاجتماعية.

طالما كان الصحفيون المصورون روادًا في استخدام التكنولوجيا الحديثة، إلا أنهم كانوا مترددين دومًا في التخلي عن أدواتهم وإجراءاتهم الاعتيادية المألوفة. أتذكر مشاركتي، وأنا طالب دراسات عليا، في مناقشات حول ما إذا كانت كاميرا نيكون إف/٣ بجودة الطراز السابق إف/٢ نفسها. وفي وقت لاحق، تحسَّرْتُ، بصفتي مصورًا مع مصورين آخرين، على رداءة جودة صور الغرف المظلمة الإلكترونية، مقارَنةً بالصور المطبوعة التي كانت تُظَهَّر في الغرفة المظلمة التقليدية. وعندما عملتُ مديرًا للتصوير، كان عليَّ أن أُقنِع

المصورين العاملين معي بأن يستخدموا النماذج الرقمية بدلًا من كاميراتهم ذات الأفلام. فكل تغيير كان يجلب معه تحسينات وتحديات.

حاليًّا، أصبح انتشار الأخبار على الإنترنت والمدوَّنات يخلق فرصًا ومشكلات محتملة أيضًا.[١] يرى كثيرون أن قدرة أي شخص، بلا مبالغة، على نشر معلومات على الإنترنت تجعل وسائل الاتصال ديمقراطية، وتعطي فرصة لمزيد من التنوع في تقديم الأخبار. ويرى آخرون الإنترنت باعتبارها دعوة لنشر معلومات مضللة، والابتذال، والممارسات غير الأخلاقية.

لا جدال في حقيقة أن الإنترنت ستصير مع الوقت أكثر تأثيرًا في توزيع المعلومات وتبادل الأفكار. وتتكيف الصحف الآن مع الإنترنت، باعتبار ذلك منافَسةً وخلاصًا محتملًا أيضًا. ومع ذلك، توجد أفكار متنوعة لدى العاملين بصناعة الصحف بشأن الأسلوب الأمثل للتكيف مع الإنترنت واستخدامها (كيرتز، ٢٠٠٦).

على الرغم من تعيين صحف، مثل الواشنطن بوست، أفرادًا على درجة عالية من الابتكار، مثل توم كينيدي، لقيادة إصداراتها على الإنترنت، فإن كثيرًا من الصحف استخدمت الإنترنت في البداية بوصفها «امتدادًا» لغرفة أخبار نسختها المطبوعة؛ فكانت تبثُّ عَبْرها القصص نفسها المنشورة في نسختها المطبوعة، و/أو عيَّنَتْ موظفين غير خبراء للكتابة عن الموضوعات نفسها التي كانت تظهر في الصحيفة (ذي إيكونوميست، ٢٠٠٦). يدرك معظم ناشري الصحف الآن أن التعامل مع الإنترنت يختلف عن التعامل مع الصحيفة التقليدية؛ فأصبحوا يفصلون بين غرفتَيْ أخبار الصحيفة المطبوعة والإنترنت، أو يصنعون غرفة أخبار بناءً على نموذج جديد، حتى إذا وُجِدت مادة مشتركة، تُعامَل على نحوٍ يناسب الوسطَ الذي ستُعرَض فيه. تقول محررة الصور في قسم المشروعات والوسائط المتعددة في صحيفة لوس أنجلوس تايمز، جيل فيشر:

> عندما أحرِّر للصحيفة، أحرِّر أيضًا للموقع الإلكتروني. سأصنع للصحيفة نسخةً أدقَّ ممَّا أصنعها للموقع. ستأتي فرانسين [أور التي تعمل على قصة من ستة أجزاء عن كيف يعيش الناس في أفريقيا على دولار واحد في اليوم] إلى هنا، وسنستعرض كل شيء [الصور]، وسأقول لها: «حسنًا، الآن، أريد منكِ كتابة نص السرد [للموقع الإلكتروني]. بمجرد إعدادك للسرد ستتحرك الأمور قليلًا، لكني أريد منك التفكير في سرد القصة باستخدام مجموعة الصور هذه، وربما تحتاجين إلى بعض الصور الانتقالية التي ربما لن تبقى على الشاشة

> أكثر من ثانيتين أو ثلاث؛ حتى يمكننا الوصول إلى هذه الصورة التي ربما ستبقى على الشاشة من أربع ثوانٍ إلى خمس، أو حتى ست ثوانٍ.» إذا لم يُسجِّل [المصورون] السردَ في موقع العمل، أو لم يسجلوا مقاطع فيديو، فإننا نعود، وسيتحدثون عن التصوير [للموقع الإلكتروني]. (فيشر، ٢٠٠٤)

يُجبَر مصورو الصحف وكُتَّابها على التكيف مع التكنولوجيا الحديثة والأساليب الجديدة لسرد القصص بدرجات متفاوتة من النجاح والتقبل.[٢] يقول ترافيس فوكس، أحد كبار صحفيي الفيديو في واشنطن بوست/نيوزويك إنتراكتيف، عن تجربته المبكرة: «أتندَّر بأنني عندما بدأتُ لأول مرة في تسجيل الفيديو هنا في خريف عام ١٩٩٩، كنت أخشى من أن يحاول رئيس التحرير التنفيذي لدينا مشاهَدةَ هذه المقاطع؛ لأننا كنا نعلم أنها ستؤدي في النهاية إلى تعطُّل كمبيوتره» (فوكس، ٢٠٠٦). في الوقت نفسه، يعتقد فوكس أن صحفيي الإنترنت في موقع wasingtonpost.com تمكَّنوا من خلق إجراءات اعتيادية وأسلوب لإعداد التقارير مختلفين عما يوجد في الصحيفة المطبوعة.

> الآن، ما أحاول تحقيقه من خلال مشروعاتي كلها هو نوع من القصص المرتبطة بموضوعات «دائمة التجدد»؛ هذا لأن الموقع الإلكتروني يختلف عن التلفاز أو الصحف؛ فهو لا يظهر في يومٍ ثم يختفي في اليوم التالي، إنما هو وسيط مستمر، فستبقى القصص موجودة فيه غدًا وبعد غدٍ إذا رُوِّجَ لها؛ على سبيل المثال: تظهر حركة حماس في الأخبار، ومن الواضح أنها ستُذكَر في الأخبار مرارًا وتكرارًا خلال الأشهر القادمة؛ لذا، ما أحاول فعله في هذا المشروع هو شرح حماس من المنظور الفلسطيني، من وجهة نظر صبي من غزة في السابعة عشرة من عمره، تخرَّجَ لتوِّه من المدرسة الثانوية، ويفكِّر فيما يريد فعله.
>
> فالأمر لا يدور حول الأحداث اليومية التي تحدث في الصراع بين فتح وحماس؛ فهي ليست قصة اليوم، هي قصةٌ ذات موضوعٍ تصاحب قصةَ اليوم؛ على سبيل المثال: عندما يكتب سكوت ويلسون، مراسلنا في القدس، أحدث قصة عن الاستفتاء حول إنْ كانوا سيقبلون خطةَ تحقيق السلام مع إسرائيل أم لا، فإن هذه الحزمة ستُنشَر مقترنةً بها على الموقع، وستعطي القارئ تعمُّقًا أكبر وسياقًا أكبر وشعورًا بالمكان والناس. (فوكس، ٢٠٠٦)

يصف كين وايس، الكاتب في صحيفة لوس أنجلوس تايمز، أول تجربة له في العمل مع مشروعات الوسائط المتعددة:

> تعاونتُ في ثلاثة مشروعات مثيرة للاهتمام مع المصور نفسه، آل سيب، عُرِضت بشكلٍ ما. أصبحت كلها في النهاية مشروعات وسائط متعددة. كان الأول منذ نحو عامين ونصف العام؛ ذهبت إلى مقاطعة كولومبيا البريطانية وأعددتُ قصةً عن سلمون المزارع، وهي قصة مناسبة تمامًا للتصوير، وقال مدير التصوير كولين كروفورد: «حسنًا، نحتاج إلى تسجيل هذا بالفيديو لأن شركة تريبيون [التي يقع مقرُّها في شيكاجو، المالكة لصحيفة لوس أنجلوس تايمز في هذا الوقت] تدعم هذا المفهوم [الوسائط المتعددة].» يحاولون تحويلنا من صحفيين ومصورين إلى «مقدمي محتوًى إعلامي»، فهم يحبون هذا المصطلح؛ لذا ذهبتُ مع آل سيب إلى كولومبيا البريطانية، وركبنا طائرة مائية من أجل الوصول إلى المزارع السمكية، وشاهدنا مكانَ تجهيز الأسماك؛ كانت كلها أشياء مغرية بالتصوير، وتمثِّل مادة جيدة لتساعدني في توضيح طريقة تربية الأسماك في المزارع السمكية، وكيف أنها تضر بالبيئة المحلية، وتسبِّب مشكلات أخرى.
>
> نتج عن هذا قصةٌ كتبتها، نُشِرت في الصفحة الأمامية، وكثيرٌ من الصور، ومقطع فيديو قصير صنعناه، كانت مدته ١١ دقيقة تقريبًا. تولَّى آل المهمة الصعبة — كانت المرة الأولى له — وهي التقاط الصور الثابتة، وتسجيل مقطع الفيديو والصوت. في المعتاد، يكلِّف طاقمُ العمل في التليفزيون فردين أو ثلاثة لعمل ذلك. وكنتُ أنا المُقدِّم على الهواء والكاتب، كما كنتُ المنتج إلى حدٍّ ما.
>
> لا بد أن أعترف بأني لم أحب هذا الأمر بسرعة، بسبب انغماسي في الكلمات المكتوبة — كنتُ أعتبرها مهمة سامية، وأرى الصور مجرد نوعٍ من الزخرفة — وكان هذا يمثِّل لي، نوعًا ما، أحدَ مصادر الضغط الأخرى. اختلف هذا الوضع كثيرًا، خاصةً في أثناء صنع مقطع الفيديو، لكني أصبحتُ مؤمنًا بهذا العمل بسبب ما للصور من قوة هائلة نعرفها جميعًا، علمًا بأن الصور المتحركة تكون أكثر قوةً. انتهى الحال ببث هذه القصة في محطة بي بي إس المحلية، وأحدثت ضجة كبيرة. (وايس، ٢٠٠٤)

بعد ثلاث سنوات، فاز وايس بجائزة بوليتزر لعام ٢٠٠٧ عن سلسلة وسائط متعددة من خمسة أجزاء بعنوان «المحيطات التي تغيَّرَتْ». عمل مصور التايمز، ريك لوميس،

مع وايس في هذه السلسلة التي استخدمت مقاطع فيديو، وصحافة مطبوعة، وصورًا ثابتة، ورسومات، وقسمًا للنقاش على الإنترنت. «وتقديرًا منها للطبيعة المتطورة للغرف الإخبارية، سمحَتْ لجنةُ جائزة بوليتزر بتقديم العناصر التي تُنشَر على الإنترنت لتكون محلَّ نظر البوليتزر» (وايس، ٢٠٠٧).

يتشارك «مقدِّمو المحتوى الإعلامي»، الذين يتعاملون مع الصور الرقمية والصوت ومقاطع الفيديو، الصورَ والقصصَ مع الأخبار التليفزيونية والأفلام الوثائقية. يحافظ استخدام تسجيل الصوت ومقاطع الفيديو والتصوير الرقمي على انخفاض تكاليف الإنتاج؛ إذ يسمح لأي شخص فعليًّا بصنع محتوًى متعدِّد الوسائط. وعلى الرغم من أن هذا يخلق فرصًا للابتكار، فإنه يفتح الباب أيضًا لمشكلات محتملة؛ فكثير من «الصحفيين» على الإنترنت والمدونين لا يملكون أية خبرة في مجال الصحافة، و/أو لا يسترشدون بميثاق الأخلاقيات الصحفية نفسها الذي يتبعه الصحفيون التقليديون. وحتى المديرون والمحررون الذين يتعاملون مع المواقع الإلكترونية لصحفهم، يسعَون للموازنة بين المتطلبات الفنية لهذا الوسط والمعايير الصحفية. ناهَضَ مدير التصوير السابق في صحيفة ساوث فلوريدا صن سنتينل دمْجَ موقعِ صن سنتينل في غرفة الأخبار؛ فيقول:

> في أحد الأيام، كنت أتناقش مع أحد المديرين العامِّين من موقعنا الإلكتروني في لقب وظيفة المسئول عن الفيديو، التي خُصِّصت لي من ميزانيتهم. كتبتُ أنا لقب «صحفي فيديو» ليكون موازيًا للقب الصحفي المصوِّر في مجال التصوير الفوتوغرافي؛ فالاختلاف الوحيد، من وجهة نظري، كان في المعدات المستخدَمة. فكان اللقب الذي جاءني منه «مصور الفيديو المتخصِّص في الإنترنت».
>
> اتصلت به مرةً أخرى، وقلتُ: «حسنًا، لنتوصَّل إلى حلٍّ وسط؛ لأنني أعتقد أنه من المهم أن يكون الذي يعمل لديَّ صحفيًّا، لا مجرد مصوِّر فيديو أو متخصِّصًا في الإنترنت.» فقال لي: «إحدى المشكلات في ذلك أن كثيرًا من العاملين معه لديهم مشكلة مع «كلمة صحفي».» ضحكتُ وقلتُ: «حسنًا، عليهم التغلُّب على هذه المشكلة؛ لأننا، بطريقةٍ أو بأخرى، سنتكامل [الصحافة والإنترنت]، وسيتحتم تطبيق الأخلاقيات الصحفية على الإنترنت، وسيتحتم علينا تقبُّلَ طريقةِ تعامُلكم مع هذه الشبكة.» لذا اتفقنا على «صحفي فيديو على الإنترنت».

> كان الأمر مهمًّا للغاية؛ لأنني أعتقد أن هذه هي إحدى المشكلات؛ فعندما أنشئوا المواقعَ الإلكترونية أنشئوها خارجَ أقسام الصحافة في معظم الصحف، على الرغم من أن هذا لا ينطبق عليها جميعًا. كان بعض الأماكن شديد الذكاء، وعيَّنوا توم كينيدي ليطوِّر لهم موقعهم، بينما في صحفٍ أخرى، كما هي الحال هنا، يعمل الموقع الإلكتروني على نحوٍ مستقل تمامًا عن قسم التحرير. اثنان أو ثلاثة [من العاملين في الموقع] كانوا صحفيين سابقين، لكنَّ الغالبيةَ أولادٌ صغار متخصِّصون في الإنتاج على الإنترنت، وليس لديهم أدنى فكرة عن القواعد. وكما هي الحال مع الإنترنت نفسها، نحن نتدارك الأمرَ في أثناء عملنا فيه. (راسموسن، ٢٠٠٦)

تصبح الحدود أكثر ضبابية عندما يدَّعِي أناس من خارج الصحافة السائدة مكانةَ الصحفيين.[٣] في كاليفورنيا سُجن الناشطُ جوش لأنه اختار عدم تسليم فيديو صنعه عن مظاهرة عام ٢٠٠٥ في سان فرانسيسكو؛[٤] فقد أَصَرَّ على أنه صحفي؛ ومن ثَمَّ لديه الحقُّ في حماية مصادره. قال وولف للمراسلين الموجودين خارج بوابات السجن: «يجب أن يظل الصحفيون مستقلين تمامًا عن تطبيق القانون، وإلَّا فلن يَثِق الناس أبدًا بالصحفيين» (سايتس، ٢٠٠٧).

مع ذلك، ادَّعَى وولف أيضًا أنه كان ناشطًا ومشارِكًا في المظاهرة ضد منظمة التجارة العالمية التي صوَّرَها بالفيديو.

أُطلِق سراح وولف في النهاية نظيرَ تسليمه نسخةً من الفيديو للمدَّعين. «في مقابل هذا [حسب زعم أفراد عائلته]، وافَقَ المدَّعون على نقطة الخلاف الأساسية مع وولف؛ وهي أنه لا يريد أن يُجبَر على المثولِ أمام هيئة محلفين كبرى وتحديدِ هُوِيَّة الموجودين في شريط الفيديو» (سايتس، ٢٠٠٧).

حتى الصحفيون لا يتفقون حول إنْ كان وولف صحفيًّا أم لا:

> تُشِيد ديبرا سوندرز، كاتبة العمود المحافظة في صحيفة سان فرانسيسكو كرونيكل، بإخلاصِ وولف، لكنها لا تعتقد أنه يجب أن يُسمَّى صحفيًّا. «أعتقد أنك قد تكون كاتبَ مدوَّناتٍ وتكون صحفيًّا … فثمة أناسٌ ينطبق عليهم [هذا الوصف]، لكن عندما تكون ناشطًا تَثِبُ فرحًا مع الذين تُصوِّرهم، فأنت لا تكون صحفيًّا حينئذٍ.»

> تعترض صحيفتها على هذا التقييم، وأيَّدت وولف في صفحات الرأي بالصحيفة. يقول جون دياز في صحيفة كرونيكل: «حقيقةُ أن جوش وولف لديه آراء سياسية قوية لا تجعله غيرَ مؤهَّل ليكون صحفيًّا، تمامًا كما لا تجعلني حقيقةُ امتلاكي آراءً سياسية، وأنا محرِّر الصفحة الافتتاحية، غيرَ مؤهَّل لأكون صحفيًّا؛ فالحقيقة أنه كان موجودًا ضمن هذا الحشد يجمع المعلومات من أجل نشرها على الناس، وأعتقد أن هذا يجعله صحفيًّا.»
>
> في النهاية، تقول سوندرز إن هذا الأمر لا يقرِّره الصحفيون وكُتَّاب المدونات وإنما الحكومة. تقول سوندرز: «في النهاية، المحاكم هي التي ستقرِّر مَن هم الصحفيون؛ لأن الإدارة الحالية، مع الأسف، تبالغ في اعتقال الصحفيين، ولن ينتهي الأمر مع إدارة بوش؛ فالأمر سيزداد مع توجيه الناس الاتهامات بطرقٍ شتى، ويعني هذا أن المحاكم ستقرِّر مَن هم الصحفيون. ربما لن يعجبك هذا الأمر، لكن هكذا تجري الأمور.» (سايتس، ٢٠٠٧)

على الرغم من التساؤلات حول تعريف «الصحفي»، يمثِّل كُتَّاب المدونات، مثل وولف، ما يراه كثيرون جزءًا من إضفاء الطابع الديمقراطي الجديد على الأخبار عبر الإنترنت. ينشر الناس موادَّ على الإنترنت، من العميقة حتى العادية (جاهران، ٢٠٠٦)، ومن الشخصية حتى العالمية كذلك. أظهر استطلاعُ موقع بيو على الإنترنت في عام ٢٠٠٦ أن ٥٧ مليون شخص أمريكي بالغ يزورون المدونات؛ لا عجبَ إذن أن ٥٤ في المائة من كُتَّاب المدونات تحت سن الثلاثين، وقالت النسبة الكبرى إلى حدٍّ بعيدٍ من كُتَّاب المدونات (٣٧ في المائة) إن «الموضوع الأساسي» لمدوَّناتهم وهو «حياتي وتجاربي»، كان يتقدَّم بفارق كبير على ثاني أكثر موضوع أساسي يُذكر، وهو «السياسة والحكومة» (١١ في المائة).[٥] لم يَقُل إلا ٥ في المائة إن موضوعهم الأساسي كان «الأخبار العامة والأحداث الجارية» (فيجوال إديتورز، ٢٠٠٦).

بصرف النظر عن النسبة المنخفضة من المدونات التي تركِّز على الأخبار العامة والأحداث الجارية، تُشرِك الصحفُ مستخدِمِي الإنترنت في عملية جمع الأخبار. تقول ريبيكا ماكينون، الزميلة البحثية في مركز بيركمان للإنترنت والمجتمع التابع لكلية الحقوق بجامعة هارفرد: «لا يستطيع أي صحفي، ببساطة، أن يغطي الكمَّ الهائل من الأحداث التي يواجهها في أي يوم. تُمكِّن أجهزةٌ مثل الهواتف المزوَّدة بكاميرات الناسَ من نشر رسائلهم وصورهم وقصصهم إلى العالم» (كيرتز، ٢٠٠٦). توفر كاميرات الهواتف

الخلوية حاليًّا الصور الثابتة والمتحركة لكلٍّ من التلفزة والتدوين عبر أجهزة «الموبلوج» المحمولة (Moblog وهي مزيج من كلمتَيْ «موبايل» و«ويبلوج»).

إن الدافع الأساسي لإنشاء الصحف للمدونات وإشراك «صحفيين مواطنين» في نقل الأخبار اليومية يبدو واضحًا؛ تداول الصحف في انخفاضٍ سريع، «ويزداد بحث الناشرين على الإنترنت عن القراء، خاصةً القراء الأصغر سنًّا الذين يبدو أنهم يتجاهلون نسخهم المطبوعة تمامًا» (ميلاميد، ٢٠٠٦). وفي محاولة لجذب قراء جدد، تعرض جميع الصحف تقريبًا نفسَها بطريقةٍ ما على الإنترنت، وبعضها يغيِّر جذريًّا طريقةَ جمع الأخبار وتنسيقها وتقديمها.

على سبيل المثال: تُعِيد شركةُ جانيت تنظيمَ غرفةِ أخبارها لتعكس التأثيرَ المتزايد للإنترنت والحوار المجتمعي. «تتمثَّل خطةُ شركة جانيت في إعادة تسمية غرفة الأخبار «بمركز المعلومات»، وتقسيمها إلى سبعة أقسام: قسم الخدمة العامة، والقسم الرقمي، وقسم البيانات، وقسم الحوار المجتمعي، والقسم المحلي، وقسم المحتوى الخاص، وقسم الوسائط المتعددة» (آرينز، ٢٠٠٦).[٦]

تبحث وسائل الإعلام السائدة الأخرى في طرق كثيرة للاستفادة من الإنتاج باستخدام الوسائط المتعددة، والإنترنت، وجمهورها العالمي.[٧]

> أضافَتْ ذي [واشنطن] بوست مؤخرًا «بوست جلوبال»، وهي حلقة نقاش جماعي على الإنترنت يديرها الصحفيون الدوليون، كما أضافت أقسامًا للتعليقات على القصص، وأضافت عشرات المدونات، واستضافت مئات الساعات من المناقشات الحية. سلَّمَ الموقع نحو ٥٠ كاميرا فيديو للمراسلين لتسجيل محتوًى للإنترنت. وأنشأَتْ كذلك موقعَها الخاص للتواصل الاجتماعي، الذي يشبه موقع «ماي سبيس»، من أجل تمكين المستخدمين من إنشاء الصفحات والمجتمعات الإلكترونية. (ميلاميد، ٢٠٠٦)

باع موقع washingtonpost.com أيضًا مقاطع فيديو منقَّحة لمحطات تلفزة، مثل محطة بي بي إس، وعاد ذلك بالربح على الموقع لسنتين على الأقل؛ فالمحطة تدفع ثمن مقطع الفيديو، والموقع يحصل على الثناء على الهواء بسبب إنتاج العمل. يشرح جيم برادي، رئيس التحرير التنفيذي لموقع washingtonpost.com أسلوبه في التعامل مع إنتاج المحتوى الإلكتروني والوسائط المتعددة، فيقول: «تتمثَّل فلسفتنا في أننا عندما نسمع عن ظهورِ شيءٍ جديد، وتوجد ضجةٌ حولَه، نقول: حسنًا، فلنجربه» (ميلاميد، ٢٠٠٦).

يُثْنِي الكاتب في صحيفة لوس أنجلوس تايمز، كين وايس، على قدرة الصحيفة على الوصول إلى جمهور عريض عبر الإنترنت: «أرى هذا مثيرًا جدًّا للاهتمام؛ لأننا، في تقديري، نملك صحيفةً رائعةً، لكن الناس في الساحل الشرقي لا يعرفون هذا؛ لأنهم لا يشتركون في صحف الساحل الغربي. لكن الإنترنت تتيح لنا الوصولَ إلى جمهورٍ في جميع أنحاء العالم» (وايس، ٢٠٠٧).

على الرغم من الحماس بشأن الطرق الجديدة في سرد القصص، والوصول إلى جمهور عالمي، وتوليد الدخل؛ يرى البعض أن صناعة الصحف تباطأَتْ في تبنِّي تكنولوجيا الإنترنت، وأن ملاك الصحف يُواجِهون حاليًّا تحدِّيَ اللحاق بالركب قبل انهيار عائدات الصحف بالكامل. يقول مايكل رايلي، رئيس تحرير صحيفة رُوَانوك تايمز:

> إذا نظرتُ إلى هذا بصفتي رجلَ اقتصادٍ، فإنني سأرسم رسمًا بيانيًّا به خطَّا اتجاهٍ من أجل شرح مستقبلنا. في هذا الرسم، سأنظر لأرى أين يمكن أن تقع نقطة التحوُّل، حينما يتحرك ثقل جهدنا في نشر الأخبار من الطباعة إلى الإنترنت. يمثِّل الخط الأول، الذي يهبط باستمرارٍ بمرور الوقت، التزامَ القراء تجاه الصحف المطبوعة؛ أما الخط الثاني، الذي يصعد باستمرار، فيعبِّر عن لجوء المستخدمين إلى الإنترنت من أجل الحصول على الأخبار. في نقطةٍ ما، في المستقبل غير البعيد جدًّا، سيتقاطع هذان الخطان.
>
> مع اتجاهنا نحو نقطة التحول، يساعدنا خطَّا الاتجاه هذان في معرفةِ أنه لا بد بالفعل من حدوثِ تحوُّلٍ مُواكِبٍ في عملياتنا الإخبارية. بالتدريج، نحتاج إما إلى إضافة موارد — أناس ومال — وإما إلى تحويلها من الطباعة إلى الإنترنت. تُعتبَر إعادةُ توزيع الموارد هذه من أهم القضايا التي تواجِهنا؛ فنحن نعلم من خبرتنا أننا يجب أن نبدأ بالفعل في بذل الجهود من أجل تخصيصِ وقتٍ للصحفيين في غرفة الأخبار لتجربة سرد القصص الرقمي وتعلُّم المزيد عنه. ومع التخطيط الجيد، لن تكون مقايضات هذا التحول بالضرورة حادة أو موهنة. (رايلي، ٢٠٠٦)

يضيف ترافيس فوكس قائلًا: «النشر على الإنترنت مربح. والإجابة على المدى الطويل هي معرفة ما إذا كنا نحقِّق ربحًا يكفي لتعويض التراجُع في التداول والإعلانات في الصحيفة» (فوكس، ٢٠٠٦).

تزداد المعادلة تعقيدًا بسبب التفاوت بين عائدات الإعلانات القادمة من جمهور النسخة المطبوعة في مقابل جمهور نسخة الإنترنت. «يقول جافين أوريلي، رئيس الاتحاد العالمي للصحف في باريس، إن قراء النسخة المطبوعة أكثر قيمةً من القراء على الإنترنت، الذين يستخدمون مواقعَ الصحف «بطريقة عشوائية ومتقطِّعة»» (ذي إيكونوميست، ٢٠٠٦). على الرغم من أن الأرقام ليسَتْ دقيقةً للغاية — يجب الحصول على عددٍ يتراوح بين ١٠ قراء و١٠٠ قارئ على الإنترنت لتعويض العائد عن كل قارئ للنسخة المطبوعة يُفقَد — فالناشرون يتفقون على أن الصحف تواجه تحديات كبيرة عندما تحاول استبدالَ عائد النسخة الإلكترونية بعائد النسخة المطبوعة (ذي إيكونوميست، ٢٠٠٦).

تواجه مواقعُ الإنترنت مسائلَ أخرى أيضًا:

> يشعر نيك جاولينج، المقدِّم الأساسي في قناة «ورلد» التابعة لهيئة الإذاعة البريطانية ... بالقلق حيال ما يُطلَق عليه «تعسُّف الوقت الحقيقي». قال إنه يتساءل كيف يمكن للصحفيين قياسُ الحقيقة والدقة في مواقف المواعيد النهائية الثابتة، وقال إن المشاهدين والقراء يطالبون بنشر الأخبار بسرعةٍ، وفي العصر الحالي، يساعد كثيرٌ منهم في تحقيق هذا. وقال: «يريد منَّا الجمهور مشارَكةَ كلِّ معلومةٍ وتحديدَ مصدرها.»
>
> إلا أن هذه الاستجابات، على حد قوله، لا تقدِّم دومًا معلوماتٍ صالحةً للاستخدام؛ وهذا ما حدث في أثناء تغطية بي بي سي تفجيرات القطار والحافلة في لندن في يوليو الماضي؛ فبعدَ مطاردةٍ، قتلَت الشرطة رجلًا اتضح أنه لم يكن متورِّطًا في هذه التفجيرات. نتج عن هذه الحادثة فيضٌ من الرسائل الفورية وصور الهواتف المحمولة. قال جاولينج: «كان لدينا شهودُ عيانٍ موثوق بهم في الساعات الثلاث الأولى. كانوا جميعًا موثوقًا بهم، واتضح أن جميعهم كانوا مُخْطِئين.» (كيرتز، ٢٠٠٦)

قدَّمَت الحرب في العراق عددًا من الأمثلة التي تُضخِّم ما تنطوي عليه الإنترنت من فوائد وتحديات محتملة. ربما كان أفضلَ هذه الأمثلة الصورُ البَشِعة من سجن أبو غريب؛ صورٌ التقَطَها جنودٌ في الميدان وأرسلوها إلى أصدقائهم وأفراد أسرتهم عبر الإنترنت.[٨] وصلت الصور في النهاية إلى جمهور أمريكي مصدوم، وأدَّتْ إلى إجراء تحقيقاتٍ في طريقة معاملة

السجناء. إذا كانت قدرةُ الجنود على تسجيل المعلومات والصور ونشرها تتحدَّى سيطرة الحكومة، فهي تعمل أيضًا على تنوير المواطنين الأمريكيين (وعلى ما يبدو قادة الحكومة أيضًا).

> أشار وزير الدفاع، دونالد رامسفيلد، في شهادته أمام لجان الكونجرس، إلى أن فيض الصور هذا أصبح الآن خارجَ نطاقِ سيطرة السلطات الأمريكية ... كان السيد رامسفيلد مستاءً من نشْرِ مثلِ هذه الصور، وقال: «نحن نعمل بقيودِ وقت السلام، بمتطلبات قانونية، في وقت الحرب في عصر المعلومات، حيث يسير الناس حاملين معهم كاميراتٍ رقميةً ويلتقطون مثل هذه الصور التي لا يمكن تصديقها، ثم يمرِّرونها، على نحوٍ مخالِف للقانون، إلى وسائل الإعلام، بما يثير دهشتنا.» ومع ذلك، اعترف بأنه لم يدرك خطورة الادعاءات إلا حينما تسرَّبَت الصور إلى وسائل الإعلام. (ماسيدا، ٢٠٠٤)

توفِّر الإنترنت فرصةَ نشْر الأخبار ورؤيتها من وجهات نظر متنوعة بخلاف منظور الجنود في الميدان؛[٩] فهي تتيح الإمكانية (التي لا تتحقَّق دومًا) لأن تكون سوقًا حقيقية للأفكار؛ فهي تسمح لمستهلك الأخبار بالحصول على قصصٍ وصورٍ تناقِضُ «التوجُّهَ الرسمي» في حرب العراق (زيلزر، ٢٠٠٤). ولأن أيَّ شخصٍ يحمل كاميرا رقمية، وكمبيوترًا، ولديه اتصالٌ بالإنترنت يستطيع نشْرَ صور (سيمون، ٢٠٠٤)، يمكن أن تُرَى الحرب بأعين أيِّ عددٍ من الثقافات، والمؤيدين السياسيين، والنشطاء.

قد يقول البعض إن هذا النوع من المعلومات المجانية للجميع يحتمل إمكانية وجود دعايةٍ وتزييفٍ صريحَيْن، إلا أن هذا هو نوع التنافس المتحزِّب نفسه الذي واجَهَه مؤسِّسو الولايات المتحدة وأعطوه امتيازات خاصة.

يتجنَّب البعض الحصولَ على معلوماتٍ عن حرب العراق عبر الإنترنت بسبب احتواء الإنترنت على صور اعتبرتها وسائلُ الإعلام المطبوعة مُفْجِعةً بدرجةٍ لا تجعلها مناسبة للنشر (كارتر وستاينبرج، ٢٠٠٤). بينما يقول آخَرون إن العواقب الوخيمة للحرب يجب أن تُرَى، لا أن تُخفَى أو تُجمَّل. يقول بير هاو:

> الحرب مُفْجِعة ومقيتة دومًا، وفي كل مرة نحاول تجميلها نرتكب جريمةً أخلاقيةً؛ فعندما نختبئ خلف الأمان الذي توفِّره لنا دعايتنا؛ حيث لا وجودَ لأيِّ خسائر في الأرواح، ولا وجودَ لإصابات تسبِّب تشوُّهاتٍ شديدةً، ويحتشد

> الشعبُ الذي نحرِّره حول قواتنا بسعادة، وتصبح عباراتٌ مثل «أضرار جانبية» و«نيران صديقة» بدائلَ مربكةً لعباراتٍ مثل «ضحايا أبرياء» و«افتقار مأساوي للكفاءة»، فإننا نرتكب الخطيئة القصوى. فإننا نقنع أنفسنا، والأسوأ من هذا، نقنع أطفالَنا، بأن الحرب أمرٌ لا بأسَ به. إذا كان بإمكاننا إنتاجُ رجال ونساء لديهم الشجاعة لتصوير ما يحدث فعليًّا في الحرب، فإننا، بصفتنا مجتمعًا، يجب أن نتملك الشجاعةَ للاطِّلاع على ما يرونه. (هاو، ٢٠٠٤)

في النهاية، لا يستطيع أحدٌ إجبارَ الجمهور على رؤية صور مزعجة أو قراءة قصص تنتقد سياسة الولايات المتحدة. تُظهِر استطلاعاتُ الرأي انقساماتٍ بالغةً بشأن عرض الصور المفجعة؛ فوفقًا لما جاء في استطلاعٍ للرأي أُجرِي في عام ٢٠٠٤، لا يبحث فعليًّا إلا نسبة قليلة من مستخدمي الإنترنت عن صورٍ من العراق اعتبرَتْها الصحفُ والتلفازُ مفجعةً لدرجةٍ تمنع عرْضَها. إضافةً إلى ذلك، يزيد عددُ الأمريكيين الذين يعتقدون أن مثل هذه الصور ينبغي ألَّا تُنشَر على الإنترنت، على عدد الذين يعتقدون بأنها ينبغي أن تُنشَر (فالوز وراينى، ٢٠٠٤).

بالإضافة إلى ذلك، تتردَّد وسائلُ الإعلام في نشْرِ أي شيء يتعارض مع الرأي العام أو بَثِّه عبر قنوات مفتوحة أو مشفرة، أو نشره على الإنترنت؛ فعلى عكس مواقع الإنترنت التي تخدم جمهورًا خاصًّا،[١٠] تحاول وسائل الإعلام الإخبارية السائدة الوصولَ إلى جماهير أعرض، أملًا في تحقيق أكبر عائدات مالية.

«حذَّرَتْ ماكينون، التي عملت في السابق مُراسِلةً أجنبيةً ومنتجةً في محطة سي إن إن، من التوقعات بشأن «وجود مدينة فاضلة على الإنترنت»؛ «فالتكنولوجيا الحديثة لا تجعلنا أكثر ديمقراطيةً» كما تقول. «سيتوقف الأمر على ما نصنعه منها»» (كيرتز، ٢٠٠٦). مع تزايُدِ تحوُّل الإنترنت إلى أكبر مقدِّم للمعلومات، سيكون من الممتع أن ننتظر لنرى ما ستَئُول الأمور إليه؛ فهل ستقدِّم الإنترنت نطاقًا واسعًا وعميقًا من المعلومات التي تُعرَض بدقةٍ وعلى نحوٍ أخلاقي يُساعِد في إعادة بثِّ النشاط في الناخبين السياسيين، ويُطلِع المواطنين على العالَم من حولهم، أم أن مالكي الصحف ينظرون إلى الإنترنت على أنها حلٌّ اقتصادي لتراجُع عدد القراء على حساب المحتوى الهادف؟

هل ستسيطر المواقع التجميعية، مثل جوجل، على تدفُّق المعلومات، تمامًا مثلما فعلت الصحف السائدة في القرن الماضي؟ وهل ستصبح الأفضلية للأسلوب على المحتوى في وسَطٍ يتَّسِم بمواد بصرية بارعة وإمكانيات تفاعلية؟

هذه أسئلة مهمة، مثل «تراجُع المستوى الفكري» في أمريكا — كما أطلق عليه البعض — في وقتٍ أصبحت فيه القضايا الدوليةُ والبيئية تحدِّيًا لمستقبل الدولة والكوكب.

هوامش

(١) يُشِيد الصحفيون العاملون في الصحافة المرئية بقدرة الصحف على نشر معلومات مرئية على مواقعها الإلكترونية أكثر مما تستطيع طباعتها. يقول كبير المحررين في صحيفة نيويورك تايمز، مايك سميث: «أحد الأشياء التي حدثَتْ في أثناء أحداث الحادي عشر من سبتمبر أنْ أصبح موقعنا الإلكتروني يعجُّ بالصور. فإذا كنا ننشر ٢٠ صورة في الجريدة، أصبح بإمكاننا أن نضع ٥٠ صورة على الموقع، وكان الناس في جميع أنحاء العالم يتفاعلون مع هذه الصور. كان واضحًا من ردِّ فعل القراء أنهم فهموا الأمرَ وأنهم يقدِّرونه» (سميث، ٢٠٠٤).

(٢) يجب أن يتعلَّم صحفيو الصحف أيضًا التواصُل مباشَرةً مع القراء عبر مدونات الجريدة. بعضهم يرحب بهذه المهمة، بينما يكون حماسُ البعض الآخر أقلَّ. محقِّقةُ الشكاوى في صحيفة واشنطن بوست، ديبورا هاويل، «تقول إن «المراسلين في عصرنا الحالي يحصلون على تقويم يومي من القراء أكثر من أيِّ صحفيين على مدار التاريخ»، كما تستطلع آراء العديد من المحررين والمراسلين في الصحيفة من أجل معرفة كيف يتعاملون مع البريد الإلكتروني الذي يتلقَّوْنه من الجمهور. كانت الردود مختلطة؛ حيث عبَّرَ بعض المراسلين عن حبِّهم للأمر، بينما كان آخَرون يكرهون «الرسائل الإلكترونية الوَقِحة، والفجَّة، والمتعصبة جنسيًّا، والعنصرية، والمعادية للسامية» التي يبدو أنها تأتي في صورة ردِّ فعلٍ تلقائي على القصص» (جرير، ٢٠٠٦).

(٣) «يعتبر ثلثُ إجمالي كُتَّاب المدونات (٣٤ في المائة) مدونتهم أحدَ أشكالِ الصحافة، وفقًا لما جاء في دراسةٍ لمشروع بيو للإنترنت والحياة الأمريكية» (فينا، ٢٠٠٧).

(٤) قد تكون حياةُ كُتَّاب المدونات (تمامًا مثل الصحفيين التقليديين) إلى حدٍّ بعيدٍ أكثرَ عرضةً للخطر في الدول التي تحكمها نُظُمٌ قمعية. «أعَدَّتْ مؤسسةُ «مراسلون بلا حدود» قائمةً بخمس عشرة دولة «عدوَّة للإنترنت» (روسيا البيضاء، وبورما، والصين، وكوبا، وإيران، وليبيا، وجزر المالديف، ونيبال، وكوريا الشمالية، والمملكة العربية السعودية، وسوريا، وتونس، وتركمانستان، وأوزبكستان، وفيتنام) …

تعلن وزارة المعلومات في إيران صراحةً أنها تمنع الوصولَ إلى مئات الآلاف من المواقع الإلكترونية. يستهدف آيات الله الحاكمون أيَّ نوعٍ من المحتوى الجنسي، وكذلك مواقع الأخبار المستقلة. تتميَّز إيران بالقبض على معظم المدونين وسَجْنهم — أُلقِي عددٌ كبيرٌ منهم في السجن في الفترة بين خريف عام ٢٠٠٤ وصيف عام ٢٠٠٥» (مراسلون بلا حدود، ٢٠٠٦).

(٥) في ٢٣ من يوليو عام ٢٠٠٧ موَّلَتْ شركاتُ يوتيوب وجوجل وسي إن إن مناظرةً رئاسيةً مدتها ساعتان في مدينة تشارلستون في ولاية كارولينا الجنوبية. اختار محرِّرو السي إن إن عددًا من الأسئلة من بين مقاطع الفيديو التي أُرسِلت إلى يوتيوب. قال مايكل سيلبرمان من شركة الاستشارات على الإنترنت «إيكوديتو»: ««أعظم ابتكارٍ في هذه المناقشة أننا نرى المرشحين وهم يردُّون على ناخبين حقيقيين بدلًا من شخصيات تليفزيونية لامعة». «يمثِّل هذا مكسبًا للمرشحين الذين يكونون في أفضل حالاتهم عند حديثهم مع الناخبين، وهو مكسب للديمقراطية؛ حيث أصبح لدى المواطنين الأمريكيين العاديين من خارج ولايات المرحلة الأولى الفرصةُ لطرح أسئلةٍ مباشِرةٍ على المرشحين»» (بيكلر، ٢٠٠٧).

مع ذلك، لم يعجب جميع المشاهدين بهذا. «في حين كان هناك شكل جديد للمناظرة ... لم يمضِ التغيير طويلًا؛ كان المرشحون يتملَّصون من النقاط المحددة لحديثهم، ولم يكن هناك كثيرٌ من الجدال الفعلي بينهم» (هيلي وزليني، ٢٠٠٧).

تكوَّنَت الحركة السياسية «يونيتي ٠٨» (unity08.com) على الإنترنت بالكامل. فيستميل الحزب ترشيحاتٍ للرئيس على الإنترنت، عبر «أول تجمُّع افتراضي من نوعه على الإنترنت» ويُجري مناقشة على الإنترنت عبر مدونته.

(٦) «ستصبح أخبار الشركة «على منصات متعدِّدة»؛ بمعنى أنها يمكن تقديمها بأية طريقة يريدها القارئ؛ على الورق، أو على الإنترنت، أو على جهاز محمول، وما إلى ذلك» (آرينز، ٢٠٠٦). فصل المحتوى عن التصميم؛ حتى يمكن إعادة استخدام المحتوى نفسه لأغراضٍ أخرى في وسائط عدة؛ يعمل على تسهيل هذه العملية.

(٧) تمتلك الشركة الصحفية النرويجية، شيبستيد، صفحتها الرئيسية على الإنترنت. يحقِّق هذا فرقًا كبيرًا في كمِّ المال الذي تستطيع جمعه من المعلنين. «يقول السيد مونك [نائب الرئيس التنفيذي لشيبستيد]: «إذا جاء الزائرون من جوجل إلى قصص مدفونة في الصحيفة ثم رحلوا، فستحصل جوجل على الدولارات ولا نحصل نحن إلا على السنتات؛

لكننا إذا استطعنا جذبهم من خلال صفحتنا الأمامية، فإننا قد نحصل على ١٩ ألف يورو (٢٥ ألف دولار) نظيرَ عرض شعار إعلانٍ لمدة ٢٤ ساعة.» على الرغم من هذا، ما زال معظم الصحف يعتمد على مواقع الأخبار التجميعية» (ذي إيكونوميست، ٢٠٠٦).

(٨) أنشأ الصحفي المصور كيم نيوتن مجموعة على الإنترنت لصورٍ التقَطَها جنودٌ يخدمون في العراق. وهذا الموقع المسمى «ديجيتال ووريرز» (المحاربون الرقميون) «يهدف إلى تقديم أفضل أعمال هؤلاء الجنود» (كولومبو، ٢٠٠٥).

(٩) أظهَرَ تحليلٌ للمحتوى أُجرِي في عام ٢٠٠٧ للقصص التي ظهرت في خلال أسبوع واحد عن العراق، صُمِّم من أجل دراسة الاختلافات بين مصادر الصحف والمدونات، أن «المدونات كانت أكثر تنوُّعًا بعض الشيء في مصادرها ... (و) مقارَنَةً بالصحف، قلَّ كثيرًا احتمالُ اشتمالها على مصادر عراقية رسمية» (فينا، ٢٠٠٧).

(١٠) ثمة موقع يُدعَى NowThatsFuckedUp.com «بدأ بوصفه مكانًا يتبادل فيه الناس مقاطع إباحية هاوية للزوجات والصديقات. على حدِّ قول مالك الموقع، كريس ويلسون ... أُطلِق الموقع في أغسطس عام ٢٠٠٤، وسرعان ما أصبح مشهورًا لدى الجنود في العراق وأفغانستان» (جلاسير، ٢٠٠٥). حينما منعت المؤسسةُ العسكرية الأمريكية الوصولَ إلى هذا الموقع من أجهزة الكمبيوتر التابعة لها فيما بعدُ، استجابةً للمجندات اللاتي ظهرْنَ عاريات على الموقع، أتاح ويلسون إمكانيةَ استخدام الجنود للموقع مجانًا، إذا استطاعوا إثباتَ رتبتهم العسكرية.

على الرغم من أن كثيرين نشروا صورًا غير ضارة تُظهِر الأنشطةَ اليومية للجنود، نشر البعض صورًا أكثر إفجاعًا. «يوجد حاليًّا منتدًى كامل على الموقع ... تُظهِر فيه هذه الصور الدموية أشلاءً، مثل رءوس متفجرة، وأمعاء تتدلَّى خارج الجسم. يُنشَر مع الصور تعليقات مستمرة من أناس يحتفلون بالقتل، ويُلقون دعابات، ويتحدثون عن نوع السلاح المُستخدَم في عمليات القتل هذه. إلا أن الوسطاء يتدخلون أيضًا عندما يحتدم النقاش، وأحيانًا قد ينشأ حوارٌ جاد عن الحرب في العراق وأهدافها ...

قال النقيب كريس كارنز، المتحدِّث باسم القيادة المركزية الأمريكية، إن ثمة قوانين وضعَتْها وزارة الدفاع واتفاقيات جنيف ضد تشويه الجثث ومعاملتها على نحوٍ غير إنساني، لكنه لا يعلم بشأن وجود قوانين لها علاقة بتصوير الجثث. وأشار إلى أن إدارة بوش أعطَتْ وسائلَ الإعلام بالفعل صورًا مفجعة لجثتَيْ عُديٍّ وقُصيٍّ ابنَيْ صدام حسين» (جلاسير، ٢٠٠٥).

الخاتمة

عُدْتُ مؤخرًا إلى الإكوادور لأعمل لمدة أسبوعين مع صحيفة إليونيفرسو، وقبل وصولي بشهرٍ أعادَتْ مجموعةٌ خارجية تصميمَ الصحيفة؛ فزادَتْ مساحةَ العنوان، وأبرزَت الإعلاناتِ، وحدَّدَتْ مساحةَ الصور في الصفحة الأمامية. وتسعى عناصرُ التصميم الملونة والعناوين الضخمة إلى جذْب انتباه القارئ.

تركَتْ مجموعة التصميم هذه ملفًّا به عددٌ من النماذج لتصميم الصفحة الأمامية. أزعجني الافتقار للمرونة، وتحدَّثْتُ في الأمر مع الناشر؛ في البداية، كانت اعتراضاتي منصَبَّة على القيود على استخدام الصور، لكني أدركتُ فيما بعدُ أنني كنتُ مهتمًّا بتميُّز الشكل أكثر من المحتوى.[1]

لا أريد تمييز إليونيفرسو، الصحيفة التي أحترمها كثيرًا؛ فقد خضعت معظم الصحف في الولايات المتحدة إلى إعادة تصميم خلال العقد الماضي، محاوِلةً بذلك زيادةَ عددِ قرائها؛ فالصحف تقلق على إمكانية تسويقها (ماير، ٢٠٠٤).

إلا أن الصحف الأمريكية — ووسائل الإعلام الإخبارية بوجهٍ عام — تحصل على امتيازات خاصة نظير تقديمها خدمةً عامة. في عام ١٩٤٧ عرَّفَتْ لجنةُ حرية الصحافة هذه الخدمة بأنها:

> أولًا، سردٌ صادق وشامل وبارع للأحداث اليومية في سياق يعطيها معنًى؛ ثانيًا، منبرٌ لتبادُل التعليق والنقد؛ ثالثًا، وسيلة لتوصيل آراء المجموعات في المجتمع وتوجهاتها بعضها نحو بعض؛ رابعًا، طريقةٌ لعرض أهداف المجتمع وقِيَمه وتوضيحها؛ خامسًا، طريقةٌ للوصول إلى كل عضوٍ في المجتمع من خلال تدفُّق

> المعلومات والأفكار والمشاعر الذي تقدِّمه الصحافة.» (لجنة حرية الصحافة، ١٩٤٧، ص٢٠، ٢١)

من الواضح أن واضعي دستور الولايات المتحدة رأوا حريةَ الصحافة عنصرًا أساسيًّا في العملية السياسية. كتب توماس جيفرسون:

> نظرًا لكون حكوماتنا ترتكز على رأي الشعب، فإن هدفنا الأول لا بد أن يكون الحفاظَ على ذلك الحق؛ وإنْ كنتُ سأختار بين وجود حكومةٍ بلا صحف ووجود صحفٍ بلا حكومة، فإنني لن أتردَّد للحظةٍ في تفضيل الثانية. (لجنة حرية الصحافة، ١٩٤٧، ص١٣)

مع ذلك، في السنوات الأولى من نشأة الدولة، كانت الصحافة مختلفة للغاية عن وسائل الإعلام الإخبارية في عصرنا الحالي. لا أشير إلى التطورات التكنولوجية، ولكن إلى المبلغ الصغير من المال الذي كان في وقتٍ ما ضروريًّا لإنشاء صحيفة، وإلى طبيعتها المتحزبة. ظهرت الصحف التي تعبِّر عن كل القناعات السياسية خلال القرن الأول عقب تأسيس الدولة. ولم تتحوَّل الصحف إلى مشروعات تجارية كبيرة إلا منذ ما يزيد قليلًا عن القرن، وليس من قبيل الصدفة أنْ حدَثَ هذا في الوقت نفسه الذي أصبحَتِ «الموضوعية» فيه شعارًا للصحافة.

يلعب هذان العاملان — تحوُّلُ وسائل الإعلام الإخبارية إلى مشروعات تجارية كبيرة، ومفهومُ «الموضوعية» — دورًا رئيسيًّا في وضع صناعة الأخبار في عصرنا الحالي. أدَّى النجاح المادي للصحف خلال القرن العشرين (التي كانت مملوكةً ملكيةً خاصة في البداية، ثم صارت كيانات تملكها شركات)، إلى سيطرةِ أقليةٍ من الملاك ذوي النفوذ، وإلى التعبير عن أصوات أقل، وحاجة أكبر لزيادة الأرباح. «[لأجيالٍ] كانت صحف الاحتكار [تشبه] المنافذ التي تمر عبرها المعلومات بين تجار التجزئة المحليين وبين عملائهم ... وكان امتلاك صحيفة بمثابة امتلاك القدرة على فرض ضريبة مبيعات» (ماير، ٢٠٠٤، ص٣٤).

تحثُّ الاستراتيجياتُ الاقتصادية المؤسسات الإخباريةَ على تجنُّب الجدل والبُعْد عن أي شيء قد ينفر مستهلكي الأخبار. مع ذلك، منذ بداية نشأة الولايات المتحدة، كانت الوظيفة الاجتماعية الأساسية للصحافة الحرة هي أن تعمل بوصفها أساسًا لتبادُل الأفكار المختلفة، وبوصفها حمايةً من حكم النخبة.

تركيزُ وسائل الإعلام الإخبارية الحالية يُعرِّض دورَ الصحافة، بوصفها سوقًا للأفكار، للخطر. بالإضافة إلى هذا، تتنازع المصالحُ الاقتصادية لملَّاك وسائل الإعلام من الشركات مع دور الصحافة بوصفها رقيبًا ضد حكم النخبة. يُعلِّق بيل مويرز على هذا قائلًا:

> ماذا سيحدث … إذا تضافَرَتْ جهودُ العمالقة المتنافسين من كبار العاملين في الحكومة، وكبار العاملين في مجال النشر وفي مجال البث الإذاعي؟ وإذا اتفقوا على وضْعِ حاجة الجمهور للأخبار في المرتبة الثانية بعد اقتصاديات السوق الحرة؟ هذا بالضبط ما يحدث حاليًّا تحت شعار «إزالة القيود التنظيمية» الأيديولوجي. تجد التكتلات العملاقة للمؤسسات الإعلامية الكبرى، التي لم يكن مؤسِّسو دولتنا ليتصوَّروها، في دولة إمبريالية حليفًا قويًّا تدخل معه في ارتباط لن يثمر بالتأكيد أبناء الحرية وبناتها، ولكن ذلك النوع من أبناء السِّفَاح الناتجين من الزواج القديم المُدبَّر بين الكنيسة والدولة …
>
> لم نحْظَ بإدارةٍ على هذه الدرجة من الانضباط في التزام السرية، ولا على هذا القدر من الدقة في وتيرة إخفائها المعلومات عن الشعب بوجه عام، وعن نوابه في الكونجرس؛ بالمخالفة للدستور. ولم نتعرَّض قطُّ للسعي الواضح لمثل هذا النوع القوي من احتكار الأقلية لوسائل الإعلام — هذا المفهوم ابتكَرَه باري ديلر، وليس من اختراعي — للحصول على المزيد من الثراء والقوة، تمامًا مثل القيصر. ولم نتعرَّض من قبلُ لمثل هذا التوافُق المريح كتوافُق اليد والقفاز على التلاعب بالنقاش السياسي الحر، وغرس الازدراء لفكرة الحكم نفسها، والاستخفاف بحاجة الناس إلى المعرفة. (مويرز، ٢٠٠٣)

تقدِّم وسائل الإعلام الإخبارية في عصرنا الحالي تقارير «موضوعية» بديلًا من التقارير الصحفية المتحزبة المتنوعة والتنافسية؛ فإذا نقَلَ الصحفيون الأخبارَ «بموضوعية»، فلن توجد حاجةٌ كبيرة لوجهات نظر بديلة (توكمان، ١٩٧٢). تبشر مدارسُ الصحافة وثقافةُ غرفة الأخبار «بالموضوعية»، بوصفها هدفًا يمكن تحقيقه ومرغوبًا فيه، لجميع الصحفيين. ومع ذلك، يقول تشومسكي إن «الموضوعية» تقدِّم ذاتيًّا «أيديولوجيةَ المصالح الاقتصادية المسيطرة» بوصفها وجهةَ نظرٍ محايدة سياسيًّا (تشومسكي، ١٩٧٩).

يُستخدَم مفهومُ «الموضوعية» من جانب وسائل الإعلام الإخبارية السائدة جزئيًّا بصفته تبريرًا للتنوع المحدود داخل غرفة الأخبار؛ فقد جرت العادة في غرف الأخبار على

تعيين أعداد منخفضة نسبيًّا من الأقليات، خاصةً نساء الأقليات. وتزداد نسبةُ الأقليات الذين يعملون في غرف الأخبار بمعدلٍ أبطأ كثيرًا من معدل زيادة نسبة الأقليات إلى إجمالي عدد السكان (ويفر وويلهويت، ١٩٩٦؛ ويفر وآخرون، ٢٠٠٧).

يزيد التنوعُ المحدود داخل غرفة الأخبار من صعوبة تنفيذ إملاءاتِ لجنةِ حرية الصحافة؛ فالقصص التي قد تهمُّ مجموعاتٍ معينةً لا تصل إلى قائمة أفكار القصص التي يضعها المحررون والكُتَّاب الذين يكونون في معظم الأحيان من البِيض.[٢] وثمة عوامل أخرى تعيق بقدرٍ أكبر «السرْدَ الشامل للأحداث اليومية»؛ فثقافة غرفة الأخبار وإجراءاتها الاعتيادية تخلقان نوعًا من العقلية الآلية، عندما يُجبَر المراسلون والمحرِّرون على صنع قرارات سريعة بشأن القصص والصور تحت ضغط المواعيد النهائية. بالإضافة إلى هذا، يوجِّه تدريبُ مدارس الصحافة الصحفيين في حكمهم على مدى «الأهمية الإخبارية».[٣] أخيرًا «لا يعبر التضليل الإخباري في عصرنا الحالي عن مجرد العاملين في غرفة الأخبار، وإنما عن الذين نستشيرهم والذين نغطي أخبارهم … «فيلجأ الصحفيون تلقائيًّا إلى الرجال وأصحاب البشرة البيضاء بوصفهم أصحابَ السلطة، وبوصفهم الخبراء»» (ليهرمان، ٢٠٠٦).

يحدث اختيار المصادر والخبراء أيضًا على أساس المكانة الاجتماعية والاقتصادية والنفوذ. في كتابه الذي نُشِر عام ١٩٩٣ بعنوان «مَن سرق الأخبار»، يقول مورت روزينبلوم: «يقدِّر المحررون كثيرًا اللقاءات التي تُجرَى مع رؤساء الدولة، ويرفض معظمهم أن يَدَعوا المراسلين يقتبسون كلامَ سائقي سيارات الأجرة؛ لأن الحصول عليه يبدو سهلًا للغاية. في الواقع، عادةً ما يكشف كلامُ سائقي سيارات الأجرة عن أمورٍ أكثر» (روزينبلوم، ١٩٩٣).[٤]

يجب أن يسعى الصحفيون إلى معرفة أفكار الناس من جميع مجالات الحياة، وأحلامهم، وإحباطاتهم، وما إلى ذلك. اقترحتُ في إحدى المرات على ناشر صحيفة إليونيفرسو أن يقلِّل عددَ أيام عمل المصور في الأسبوع من ستة أيام إلى خمسة، وبرَّرْتُ هذا بأن المصورين سيقضون هذا اليومَ الإضافي الخالي من العمل في استكشاف المدينة مع أُسَرهم. ربما لن يقتصر تأثيرُ هذا على شعور الصحفيين بمزيدٍ من الانتعاش والنشاط فحسب، وإنما سينتج عنه أيضًا تفاعُلُهم مع مختلف أفراد المجتمع، الذين ربما يمثِّلون مصادرَ محتملة للأخبار.

لم يؤدِّ فشلُ الصحف الأمريكية السائدة (ووسائل الإعلام الإخبارية بوجهٍ عام) في التعبير عن وجهات نظر الأقليات؛ إلى حصولها على لقب «الصحافة البيضاء» فقط في

بعض الأحياء، ولكنه جعلها تُلامُ أيضًا على إسهامها في حدوث اضطراب سياسي،[٥] وربما يفسِّر هذا، إلى حدٍّ ما، لماذا تواجِه الصحف مستقبلًا اقتصاديًّا غامضًا. «تتضمن الصحافة سرْدَ القصص التي يراها الجمهور مناسِبةً. ونحن نتجاهل أعدادًا كبيرة من مستهلكي الأخبار بما يعرضنا للخطر. إذا أردنا البقاء في المهنة، فلا بد أن نسعى للحصول على الأخبار المهمة أو الممتعة لقرَّائنا ومستمعينا ومشاهدينا» (ليهرمان، ٢٠٠٦).

ظلت الصحف السائدة، لأجيالٍ، مسيطرةً على تدفُّق المعلومات، دون مراعاةٍ للعديد من قطاعات المجتمع. ومع تراجُع عدد الصحف، وتحوُّل ملكيتها إلى مزيدٍ من المركزية في أواخر القرن العشرين، ارتفعَت الأرباح. والآن، أصبحَت المعلومات تتدفَّق من مصادر متنوعة. ومضت الأيام التي كان بإمكان الصحف أن تتوقع فيها الحصولَ على ربحٍ بنسبةٍ تتراوح بين ٢٠ و٤٠ في المائة مع ظهور الإنترنت والقنوات الفضائية. «كان ازدهارُ العمل الصحفي في الولايات المتحدة يتمثَّل في قدرته على الملاءمة بين نجاحه التجاري، ووعيه الذاتي بمهمته في خدمة المجتمع. وكلتا الوظيفتين مهدَّدتان اليومَ» (ماير، ٢٠٠٤، ص٤).

توفِّر الإنترنت إمكانيةَ إعدادِ تقارير أكثر اتساعًا وعمقًا (بديلًا من وسائل الإعلام المطبوعة السائدة). إلا أن الإنترنت تمثِّل فرصًا وتحديات معًا للصحافة المصورة والصحفيين المصورين (فوكس، ٢٠٠؛ كينيدي، ٢٠٠٤). يبدو وَسَطُ الإنترنت، ظاهريًّا، وسَطًا مثاليًّا للصحافة المصورة، ويدرك منتجو المواقع أن المشاهدين المحتملين ينجذبون إلى المواقع الفردية بسبب المواد المرئية. وتسهِّل التكنولوجيا المزجَ بين الصور الثابتة ومقاطع الفيديو والرسومات والصوت والكلمات أيضًا، ولا وجودَ لقيود المساحة التي تُعَدُّ هاجسًا دائمًا لوسائل الإعلام المطبوعة.

في الوقت نفسه، تتَّسِم الإنترنت بشهيتها المفتوحة؛ فالجمهور يطالب بصخبٍ بمعرفة الأخبار اللحظية عن المشاهير والحروب والأحداث الرياضية والفضائح السياسية، وما شابه ذلك.[٦] وتوفِّر الإنترنت تدفُّقًا متواصلًا من المعلومات، الدقيقة أحيانًا، والتي لا تتعدَّى، في أحيان أخرى، كوْنَها شائعةً أو ثرثرةً. يقول كيرك ماكوي، رئيس تحرير صحيفة لوس أنجلوس تايمز:

> كان السائد حينما تحتاج إلى أخبار أن تذهب إلى الصحيفة؛ أما الآن، فأنت تلجأ إلى التلفاز أو الإنترنت، وتحصل عليها في أسرع وقت ممكن. لكن المشكلة في هذا أنه يؤدي إلى صنع أخبار ذات طابع حسِّيٍّ. أذكر أني كنتُ أستمع كثيرًا لمحطات الإذاعة والتلفزة، وشعارها: «تذكَّرْ مَن قدَّمَ لك هذا أولًا». كما تعلم، لا

> تهم معرفة مَن قدَّمَ لك هذا أولًا، ما دمنا نقدِّم لك معلومات صحيحة؛ إما إذا كانت خاطئة، فما نفع هذا؟ (ماكوي، ٢٠٠٤)

في محاولةٍ للمنافسة في عالَم نشر المعلومات المتواصِل، تتعرَّض وسائل الإعلام الإخبارية لضغطٍ من أجل جمع الأخبار ونقلها وقتَ حدوثها بطريقة ممتعة ومسلية. يلتمس كثيرون حاليًّا «محتوًى ينتجه المستخدِم» من عامة الجمهور؛ فقد نتج عن أحداث مثل هجمات الحادي عشر من سبتمبر، وتسونامي عام ٢٠٠٤، ومذبحة جامعة فيرجينيا تك مؤخرًا، كمياتٌ هائلة من مقاطع الفيديو والصور الثابتة التي التقَطَها هواة ونُشِرت عبر وسائل الإعلام السائدة ومواقع الإنترنت.

ربما يكون لظهور الإنترنت والمدونات والمحتوى الذي ينتجه المُستخدِم إيجابياتٌ وسلبياتٌ. ولأن مواقع مثل يوتيوب توسِّع بشدةٍ دائرةَ المصادر الإخبارية ومنتجي الأخبار، يتعرَّض المشاهدون لرؤيةٍ أكثرَ تنوُّعًا للعالم، ويحصلون على الأخبار من وجهات نظر متنوعة. يضاهي هذا، إلى حدٍّ ما، تنوُّعَ الصحف في الأيام الأولى من تأسيس الجمهورية. في الوقت نفسه، أصبح موضوعُ المدونات الأكثر شيوعًا حتى الآن هو «حياتي وتجاربي». تتوارى السياسة والحكم، وكذا الأخبار، كثيرًا فيما يكتب عنه أصحابُ المدونات (جاهران، ٢٠٠٦). ربما تكون المدونات أشبه بيوميات القرن الثامن عشر بعضَ الشيء (أو برامج تلفاز الواقع في القرن الحادي والعشرين)، منها بصحف القرن الثامن عشر.

بالإضافة إلى هذا، حاجةُ الإنترنت إلى أن تكون مواكِبةً دومًا للأحداث، تزيد من الضغط على صحفيي وسائل الإعلام السائدة؛ على سبيل المثال: يُتوقَّع من المصورين التقاطُ صورٍ فورية ومثيرة وقوية من الناحية الجمالية. وعلى الرغم من أن الكاميرات والغرف المظلمة الرقمية تُسرِع عمليةَ إعداد التقارير الفوتوغرافية، فإنها تزيد أيضًا التوقُّعات بشأن الإنتاجية واحتمالات الخداع.

يميل الصحفيون الذين لا يتوافر لهم الوقتُ الكافي لإنهاء المهام الموكلة إليهم على نحوٍ جيد، إلى اتِّبَاع طرق مختصرة، وأحيانًا ما يغيِّرون الصورَ رقميًّا، وإنْ كان هذا نادرَ الحدوث.[٧] المعتاد بقدرٍ أكبر هو أن يرضى الصحفيون المصورون، الذين يفتقرون إلى الوقت اللازم لصنع قصةٍ بصرية لها سياقٌ، ومحتوًى له معنًى؛ بصور نمطية ترمز إلى المفاهيم التي طلبها المحررون منهم. تصبح هذه الصور، التي يُقصَد بها أن تكون رموزًا بصرية، معبِّرةً عن الواقع في أعين المشاهدين، وعادةً ما ترسِّخ المُدرَكات المعتنقة بالفعل.

ربما يكون أكثر الأمور إزعاجًا أن التكتُّلات الإعلامية تدرك الآن إمكانيةَ جنْي المال من الإنترنت، وأنها تتَّخِذ خطواتٍ لتحقيق هذا.

عليناأن نحارِب من أجل إبقاء بوابات الإنترنت مفتوحةً للجميع؛ فقد أصبحَتِ الإنترنت منبرًا يُسمَع منه كثيرٌ من الأصوات الجديدة في دولتنا الديمقراطية، وعلى مستوى العالم: مجموعات التأييد، والفنانين، والأفراد، والمؤسسات غير الربحية. فيمكن لأي أحد تقريبًا التحدث عبر الإنترنت، وعادةً ما يكون تأثير كلامه أكبرَ بكثيرٍ مقارَنةً بالأيام التي كان الخطباءُ يقفون فيها على صناديق خشبية في الحدائق. تشير جماعاتُ الضغط في صناعة الإعلام إلى الإنترنت، ويقولون إنها السببُ في ضعف أساس المخاوف بشأن تركيز ملكية وسائل الإعلام في بيئةٍ يمكن لأيِّ أحدٍ فيها التحدُّثُ، وتوجد بها فعليًّا مئات القنوات المتنافسة.

ما لا تخبرك به جماعات الضغط التابعة لوسائل الإعلام الكبيرة أن أنماطَ معدلِ الاستخدام في العالم الافتراضي بدأَتْ تشبه نظيرتها للمذياع والتلفاز؛ على سبيل المثال: ورد في دراسةٍ أن نصيب شركة إيه أو إل تايم وارنر (كما كانت تُعرَف آنذاك)، بلغ نحو ثلث الوقت الذي يقضيه المُستخدم على الإنترنت، كما أوصلَتْ شركتان أخريان — ياهو ومايكروسوفت — هذا الرقم إلى ٥٠ في المائة بالكامل. أما العدد المتزايد للقنوات المتاحة حاليًّا في نُظُم قنوات الكوابل، فمعظمه يملكه عددٌ صغير من الشركات؛ فمن بين الشبكات الإحدى والتسعين الكبرى التي تظهر في معظم نُظُم قنوات الكوابل، ٧٩ شبكة منها هي جزء من مجموعات متعددة الشبكات مثل: تايم وارنر، وفياكوم، وليبرتي ميديا، وإن بي سي، وديزني. وحتى تستطيع حاليًّا بثَّ قناةٍ ضمن قنوات الكوابل، يجب أن تكون مِلكًا لأحد العمالقة أو تابعةً له.

إن لم نتوخَّ الحذر، فإن المساحات الواسعة المفتوحة على الإنترنت قد تتحول إلى نظام تستخدم فيه حفنةٌ من الشركات سيطرتَها على الوصول السريع إلى الإنترنت لضمان بقائها في قمة التل الرقمي في عصر النطاق العريض، على حساب القدرة الديمقراطية لهذه التكنولوجيا الرائعة؛ لذا، علينا أن نحارب من أجل التأكد من بقاء الإنترنت مفتوحةً للجميع، بوصفها النظيرَ الحالي لذلك

> العالَم المتنوع من الصحف الصغيرة الذي أُعجِب به كثيرًا المؤرخُ دو توكفيل. (مويرز، ٢٠٠٣)

كيف تؤثر هذه العوامل جميعًا في مهنة الصحافة المصورة وممارستها؟ أذكر حوارًا دار بيني وبين المصور الحائز على الجوائز، راندي أولسون، منذ سنوات عدة. كان قد فاز هو وميليسا فارلو (زوجة راندي وزميلته المصورة) بجائزة التصوير الإخباري في مسابقة صور العام، طوال عقود. سألتُ راندي عما إذا كان لحظ أيَّ توجُّهات بمرور الوقت، ورد عليَّ بأن أكثر توجُّهٍ واضحٍ كان التحول من العمل الوثائقي إلى التصوير التوضيحي.

تضرب هذه الظاهرة الشكوى التي ذكرتُها في بداية هذا الفصل في الصميم؛ الاهتمام بالشكل أكثر من المحتوى؛ فالصور الإيضاحية هي أساس الصحافة المصورة، ويحبها الكُتَّاب والمحررون عادةً لأنها صور توضيحية مطابقة للمفاهيم التي يختارها الصحفيون الكُتَّاب. يستمتع بعض المصورين بالتقاط هذه الصور لأنهم يتحكمون في الضوء وتكوين الصورة والموضوع، كما يفضِّل بعض محرري الصور الصورَ الإيضاحية لأن عامل المفاجأة الذي يحدث عند العمل مع أشخاص «حقيقيين» يُستبعَد، فيعلمون أن المصور سيحصل على صور صالحة للاستخدام. وعادةً ما يسعد المصمِّمون الذين يعملون في صحف ذات تنسيق محكم بالصور الإيضاحية؛ لأن الصور تتناسب مع المساحة. كذلك يفضِّل فنِّيُّو الصور — المسئولون عن الجودة الكلية للصور — الصورَ المتحكَّم في إضاءتها بعناية.

إلا أن الصحافة المصورة ظلت في أفضل حالاتها دومًا ذاتية وعاطفية وحميمية؛ فنحن نذكر صورة جو روزينتال للمارينز وهم يرفعون العلمَ الأمريكي في معركة أيو جيما، وصورة روبرت كابا لجنود الحلفاء وهم يعودون إلى الشاطئ تحت إطلاق النيران في يوم الإنزال في نورماندي، أكثر من تذكُّرنا التقارير المكتوبة من الحرب العالمية الثانية. كما أن صورة نيك أوت للفتاة كيم فوك، وهي محترقة الثياب وعارية بعد قصف بالنابالم — شأنها شأن صورة إيدي آدامز للجنرال نويان نوس لوان وهو يعدم أسيرًا ينتمي إلى جبهة فيت كونج — ترمز للعواقب المأساوية لحرب فيتنام. يعلق هوارد تشابنيك على هذا قائلًا:

> تمتد جذور الصحافة المصورة في وعي ممارسيها وضميرهم؛ فقد انتقل مشعل الاهتمام، تراث من الصور ذات النزعة الإنسانية، من جيل إلى جيل، مضيئًا أركان الظلام، وكاشفًا الجهل، ومساعدًا إيانا في فهم السلوك الإنساني. إنها

> تعرض الحقيقة المجردة، وأحيانًا الأكاذيب. إنها تخبرنا وتعلمنا وتبصرنا بشأن الحاضر، وهي تضيء الماضي. إنها تسجل الجمال والقبح، والفقر والفخامة. (تشابنيك، ١٩٨٨، التمهيد)

تؤدِّي أفضل الصحف المرئية كلَّ هذه الأدوار؛ فصحف مثل لوس أنجلوس تايمز، وهارتفورد كورانت، وبورتلاند أوريجونيان، ونيويورك تايمز، وروكي ماونتن نيوز، تنشر صورًا متنوعة، بدايةً من الصور التوضيحية وحتى التقارير الوثائقية المصورة المتعمقة، لكن الكثير جدًّا من الصحف يعتمد على الإيضاحات بالصور، ويتجنب الصور المؤثرة التي توثِّق الجوانبَ الأكثر إزعاجًا في الحياة.

يقول جيمس ناشتوي، الذي يعتبره البعض أكثر مصوِّري الحروب احترامًا في التاريخ، إن «التصوير الفوتوغرافي يمكن أن يمثِّل قصةً مؤثرة عن الحرب». تعلم الحكومات والمؤسسات العسكرية القدرة الإقناعية التي تتمتع بها الصور الفوتوغرافية، وحاولَتْ على مدى التاريخ التحكم في الصورة البصرية للحرب. وعندما تستبعد الصحف صور ضحايا الحرب المدنيين من الصفحة الأمامية (أو من الصحيفة بأكملها) لتتجنب العواقب المادية المحتملة لغضب القراء و/أو المعلنين، فإنها تتخلَّى عن التزامها بتقديم «سرد صادق وشامل وبارع للأحداث اليومية في سياق يعطيها معنًى»، كما تسيء إلى بلادها بحرمان مواطنيها من رؤية عواقب الحرب.

قال البعض إن الصحافة المصورة واقعة في مشكلةٍ بسبب التردِّي الأخلاقي المعلَن عنه بوضوح (وإنْ يكن غير دائم الحدوث)، وبسبب المنافسة من «المحتوى الذي ينتجه المُستخدِم». وأنا أعتقد، على عكس ذلك، أن الصحافة المصورة في مركز جيد يخوِّلها ريادةَ نوعٍ جديد من الصحافة، يؤدِّي دورًا أفضل بتمثيل فئات المجتمع التي لم تَعتَدْ وسائلُ الإعلام السائدة على تمثيلها، ويقدِّم «سردًا صادقًا وشاملًا وبارعًا للأحداث اليومية في سياق يعطيها معنًى» بقدرٍ أكبر.

يقضي الصحفيون المصورون وقتًا أطول «في الشوارع» مما يُمضيه الصحفيون الكتاب؛ فهم أكثر اعتيادًا على تكوين علاقات مع الناس من كل المستويات الاجتماعية الاقتصادية؛ لأنهم لا يستطيعون إعدادَ تقاريرهم بالهاتف أو على الإنترنت. تدور القصص التي يُعِدُّها كثيرٌ من الصحفيين المصورين حول المباهج والصعوبات في الحياة والعمل والحب والموت وممارسة العقائد ورعاية الأسر، إلى آخِره، على صعيد طبقات المجتمع

كافة. أعتقد كذلك أن الصحفيين المصورين يتواصلون مع الأقليات على نحوٍ أسهل، بسبب كونهم هم أنفسهم في وضع الأقلية (وأحيانًا من «الدرجة الثانية») داخل غرفة الأخبار.

أخيرًا، يعلم الصحفيون المصورون أن صورهم تحكي قصصًا بأسلوب ذاتي، كما أعتقد أن معظمهم يتبنَّى فكرةَ «الصحافة الملتزمة» — باستخدام التصوير في سرد قصة من منظور معين — وهذا ما يزيح التظاهر بالموضوعية، ويقترح بدلًا من ذلك انتهاجَ أسلوبِ «منبر الأفكار».

يؤكِّد بيل مويرز أن «الصحافة والديمقراطية ترتبطان بعمقٍ بأية فرصة توجد لدينا نحن البشر للمطالَبة برفع الظلم، وتجديد سياستنا، واستعادة مُثُلنا الثورية» (مويرز، ٢٠٠٣). يمكن الصور البصرية، إذا ما استُخدِمت بفعالية، أن تستحوذ على اهتمام القراء، وتحرك مشاعرهم، وتُعرِّفهم بجوانب الحياة كافة. سعى المصورون دومًا إلى الحصول على نطاقٍ واسع من المواد الموضوعية، لكن المحررين يتخذون عادةً قرارًا ضد استخدام صورةٍ ما بسبب «تعذُّر قراءتها»، أو «تعذُّر رؤيتها»، أو كونها «غير جديرة بالاهتمام». في كثيرٍ من الحالات، يعلن المحرِّرون أنها «ليسَتْ ما يريده قراؤنا». وكما قال بيتر هاو، عند حديثه عن الحرب في العراق: «لا أصدِّق أنه لم تُلتقَط صورٌ مفجعة بقدرٍ أكبر ... ما أعتقد أننا نراه هنا هو عمليةُ انتقاءٍ ناتجة من رقابة داخلية من الشركات الإعلامية» (هاو، ٢٠٠٤).

أعطى مؤسسو الدولة وسائلَ الإعلام الإخبارية حقوقًا وحمايات خاصة، اعتقادًا منهم بضرورة وجود شعب مطَّلِع من أجل الحكم الصالح. يعتقد البعض بدنوِّ ظهورِ نموذجٍ جديد للملكية الإعلامية، نموذجٍ يقبل فيه المُلَّاكُ عوائدَ مالية منخفضة على استثماراتهم، ويركِّزون فيه بقدرٍ أكبر على مسئولياتهم في تقديم خدمة عامة (مؤسسة نايت، ٢٠٠٦).

أعتقد أن مثل هذا التحوُّل سيكون بُشْرى للصحافة المرئية؛ فطالما قلَّلَت الصحفُ من شأن القدرة السردية للصور، و/أو كرهَتْ تعيين المصورين بوصفهم صحفيين بالكامل. أما وسائل الإعلام الإخبارية، التي تحاول الوصولَ إلى نطاقٍ أوسع من الجمهور، وتغطيةَ موضوعاتٍ أكثرَ تنوُّعًا وذات أهمية عالمية، وتبحث عن أساليب جديدة لسرد القصص؛ فسترحب بالصحافة المرئية. وقد أبدى الصحفيون المصورون على مدار التاريخ استعدادًا «ليشهدوا على الأحداث»، و«لإظهار الخفي والمجهول والمنسي» (فولتون، ١٩٨٨، ص١٠٧).

تُعرِّف الصورُ الناسَ بالعالَم وبالحياة بطرقٍ لا تحقِّقها الكلمات، وتستطيع أفضلُ الصور حثَّ الناس على العمل على تحسين العالم.

هوامش

(١) ربما تقدِّم شبكةُ فوكس التليفزيونية أفضلَ مثال لإعلاء الشكل على المحتوى؛ ففي أحد عروض «تلفاز الواقع» الأخرى (بعنوان «المذيعة») تشارك لورين جونز، «عارضة ملابس السباحة، الممثِّلة التي ليس لديها أية خبرة صحفية»، في إذاعةِ نشرةٍ إخبارية في الخامسة مساءً في مدينة تايلر في ولاية تكساس. انتقد بعضُ الصحفيين والمؤسسات الصحفية، مثل معهد بوينتر، محطةَ «كي واي تي إكس» لاستضافتها هذا العرض، [إلا أن] «رئيس محطة كي واي تي إكس، ومديرها العام؛ فيل هارلي، تجاهَلَ هذا النقد … وقال: «مصداقية الصحافة؟ أعتقد أن هذا أمرٌ مضحكٌ قليلًا إذ لم أَعُدْ أرى حاليًّا في قنوات الكوابل الإخبارية إلا باريس هيلتون، طوال الوقت.» هذا عرض متلفز، ومن المفترض أن يكون كوميديًّا. هم فقط اختاروا أن يصوِّروا في محطتنا» (جوف، ٢٠٠٧).

(٢) «في العصر الحالي، على الرغم من تعهُّد المسئولين الإعلاميين بالتزام التنوُّع منذ أكثر من عقدين، على الأقل ٨٦ في المائة من العاملين في تحرير الصحف … من البِيض … (و) حتى وقتٍ قريب في عام ٢٠٠٥، على الأقل ٣٤٦ غرفة إخبارية في الصحف الأمريكية — أو ما يُقدَّر بنحوِ رُبْع عددها — كانت بيضاء بنسبة ١٠٠ في المائة» (ليهرمان، ٢٠٠٦).

(٣) في مقالٍ نُشِر في الصفحة المقابلة للمقالة الافتتاحية، يقول جون تيرني إن كليات الصحافة في الجامعات ليبرالية وديمقراطية بالدرجة الأولى، وتدرِّب الصحفيين على الفِكْر نفسه (تيرني، ٢٠٠٥). ويمكن القول أيضًا إن البِيض يسيطرون على كليات الصحافة إلى حدٍّ كبيرٍ؛ لذا فإن الصحفيين الذين يحصلون على تدريبهم في مثل هذه المؤسسات يرون العالَمَ من منظورٍ يهيمن عليه فِكْرُ ذوي البشرة البيضاء.

(٤) خلال زياراتي العديدة للإكوادور في القرنين العشرين والحادي والعشرين، كنتُ أستمع إلى شكوى سائقي سيارات الأجرة من فساد الحكومة؛ فهم، على سبيل المثال، لا يستطيعون معرفةَ سبب الارتفاع الشديد في أسعار الوقود في دولة مصدِّرة للنفط؛ فكان من السهل توقُّعُ حدوث الاضطراب السياسي الذي ساد الإكوادور في السنوات الأخيرة، وبَحْث الناخبين المستمر عن رئيسٍ شعبي نزيه.

تعاقَبَ على الإكوادور ثمانيةُ رؤساء خلال السنوات العشر الماضية. ورئيسُها الحالي، رفاييل كورِّيا، هو رئيسٌ شعبيٌّ يتمتَّع بدعمٍ جماهيري شديد.

(٥) «في تحليل سبب احتدام أعمال الشغب في شوارع مدن الولايات المتحدة في فصل الصيف لأربع سنوات متتالية، أشار تقرير [لجنة كيرنر في عام ١٩٦٨] إلى عزل مجتمع البِيض للأمريكيين السُّود وتجاهُلهم، وانتقدوا وسائلَ الإعلام الإخبارية لدورها، قبل الانتفاضات وبعدها … وقالت اللجنة في الختام بصراحةٍ: «بوجهٍ عام، فشلَت المؤسسات الإخبارية في أن توصل إلى جماهيرها من البِيض والسُّود فكرةً عن المشكلات التي تواجهها أمريكا ومصادر الحلول المحتملة». «وسائلُ الإعلام تُعِدُّ التقارير وتكتب من وجهةِ نظرِ عالَم الرجال البِيض»» (ليهرمان، ٢٠٠٦).

(٦) ينطبق هذا بالتأكيد على وسائل الإعلام المطبوعة أيضًا؛ «فثمة صحف ومجلات كثيرة تتهرَّب من الواقع، وترى نفسها جزءًا من الإعلام الترفيهي، وتبحث عن مادة موضوعية ذات نزعة هروبية، منفصلة عن واقع عصرنا» (تشابنيك، ١٩٨٨، التمهيد).

(٧) نادرًا ما يغيِّر الصحفيون المصورون صورَهم رقميًّا بخلاف المعايير المقبولة المتمثِّلة في القص، وأقل درجات إنقاص الكثافة وزيادتها، وتعديل الألوان. يعرف جميعُ الصحفيين المصورين تقريبًا الآثارَ الأخلاقيةَ المترتِّبة على تعديل الصور رقميًّا، ويتجنَّبون فعْلَ هذا. بالإضافة إلى ذلك، المصوِّرون الذين يغيِّرون صورَهم بخلاف المعايير المقبولة، عادةً ما يفقدون وظائفهم.

مع بداية القرن العشرين أصبح عامة الناس أكثر اهتمامًا بالصحافة المصورة، وأصبحوا يفهمون آليات التصوير الفوتوغرافي على نحوٍ أفضل؛ لأن بكرة الفيلم جعلَت التصويرَ الفوتوغرافي متاحًا للهواة (كارلباخ، ١٩٩٧). بالمثل، أصبح مستهلكو الأخبار أكثرَ اهتمامًا وأكثرَ معرفةً بآليات الغرفة المظلمة؛ لأن برنامج فوتوشوب وغيره من برامج التصوير الرقمي أصبحت متاحةً لأي شخصٍ لديه كمبيوتر. يعرف مستهلكو الأخبار أن الصور يمكن تعديلها؛ ولذلك يحترسون من التجاوُزات.

المراجع

تمهيد

Barthes, R. (1972). *Mythologies* (A. Lavers, Trans.). New York: Hill and Wang.

Benzakin, J. (1991). *Interview by author* [cassette recording] (November), New York.

Gans, H. (1980). *Deciding what's news.* New York: Vintage.

Grundberg, A. (1990a). Ask it no questions: The camera can lie. *The New York Times,* August 12, Sec. 2, p. 1.

Grundberg, A. (1990b). *Crisis of the real: Writings on photography, 1974–1989.* New York: Aperture.

Kaufman, M. (1991). *Interview by author* [cassette recording] (November), New York.

Kobersteen, K. (1991). *Interview by author* [cassette recording] (November), Washington, DC.

New York Times Company (1992). *1991 Annual Report.* New York: Author.

Rasgin, H. (1992). *Interview by author* [cassette recording] (March), New York.

Rasmussen, T. (2006). *Telephone interview by author* [digital recording] (May), Miami.

Ritchin, F. (1989). *In our own image: The coming revolution in photography.* New York: Aperture.

Schnitzlein, R. (1991). *Interview by author* [cassette recording] November, Washington, DC.

Sontag, S. (1973). *On photography.* New York: Farrar, Straus & Giroux.

Steber, M. (2004). *Interview by author* [cassette recording] (August), Miami.

Szarkowski, J. (1966). *The photographer's eye.* New York: Doubleday.

الفصل الأول: الصحافة المصورة في الولايات المتحدة: تاريخ موجز

Carlebach, M. L. (1992). *The origins of photojournalism in America.* Washington, DC: Smithsonian Institution Press.

Carlebach, M. L. (1997). *American photojournalism comes of age.* Washington, DC: Smithsonian Institution Press.

Chapnick, H. (1994). *Truth needs no ally.* Columbia, MO: University of Missouri Press.

Foresta, M. A. (1996). *American photographs: The first century.* Washington, DC: Smithsonian Institution.

Fulton, M. (1988). *Eyes of time: Photojournalism in America.* New York: Little, Brown and Company.

Hagen, C. (1992). Photographs and political families. *The New York Times,* October 25, p. H 28.

Jussim, E. (1988). The tyranny of the pictorial: American photojournalism from 1880 to 1920. In M. Fulton (Ed.), *Eyes of time: Photojournalism in America* (pp. 36–73). New York: Little, Brown and Company.

McChesney, R. W. (2004). *The problem of the media.* New York: Monthly Review Press.

Moeller, S. D. (1989). *Shooting war.* New York: Basic Books.

Newhall, B. (1982). *The history of photography: From 1839 to the present.* New York: Museum of Modern Art.

Nir, Y. (1985). *The Bible and the image.* Philadelphia: University of Pennsylvania.

Osman, C. & Phillips, S. S. (1988). European visions: Magazine photography in Europe between the wars. In M. Fulton (Ed.), *Eyes of time: Photojournalism in America* (pp. 75–103). New York: Little, Brown and Company.

Rhode, R. B. & McCall, F. H. (1961). *Press photography: Reporting with a camera.* New York: Macmillan.

Rosenblum, N. (1984). *A world history of photography.* New York: Abbeville.

Russell, G. (1995). New directions: 1950–1980. In R. Lacayo & G. Russell (Eds.), *Eyewitness: 150 years of photojournalism* (pp. 125–163). New York: Time Books.

Smith, W. E. & Smith, A. W. (1975). *Minamata.* New York: Holt, Rinehart & Winston.

Sontag, S. (2003). *Regarding the pain of others.* New York: Farrar, Straus & Giroux.

Stapp, W. (1988). Subjects of strange … and of fearful interest: Photojournalism from its beginnings in 1839. In M. Fulton (Ed.), *Eyes of time: Photojournalism in America* (pp. 1–35). New York: Little, Brown and Company.

Stott, W. (1973). *Documentary expression and Thirties America.* New York: Oxford University Press.

الفصل الثاني: الصحيفة المرئية

Carroll, J. (2004). *Interview by author* [cassette recording] (June), Los Angeles.

Crawford, C. (2004). *Interview by author* [cassette recording] (June), Los Angeles.

Davis, M. (2006). *Telephone interview by author* [digital recording] (May), Miami.

Elbert, J. (2004). *Interview by author* [cassette recording] (June), Washington, DC.

Essick, P. (1991). *Interview by author* [cassette recording] (August), New York.

Fisher, G. (2004). *Interview by author* [cassette recording] (June), Los Angeles.

Frank, D. (2004). *Interview by author* [cassette recording] (June), New York.

Huppke, R. (2004). *Interview by author* [cassette recording] (June), Chicago.

Irby, K. (2002). Why photojournalism matters. July 31, *poynteronline.org*.

Kobré, K. (2000). *Photojournalism: The professional's approach.* Boston: Focal Press.

Lee, C. (1991). *Interview by author* [cassette recording] (November), New York.

Moses, M. (2000). The elements of powerful pages. March 20, *poynteronline.org*

Olsenius, R. (2005). *National Geographic field guide: Digital black & white.* Washington DC: National Geographic Society.

Radio-Television News Directors Association & Foundation (2004). Ethics: Graphic images. May 13, *rtnda.org*.

Rasmussen, T. (2006). *Telephone interview by author* [digital recording] (May), Miami.

Smith, M. (2004). *Interview by author* [cassette recording] (June), New York.

Steber, M. (2004). *Interview by author* [cassette recording] (August), Miami.

Strazzante, S. (2004). *Interview by author* [cassette recording] (June), Chicago.

Tarbert, J. (2004). The power of images, May 17, *dartcenter.org*.

Van Wagener, A. (2004). Visual credibility. January 16, *poynteronline.org*.

Weiss, K. R. (2004). *Interview by author* [cassette recording] (June), Los Angeles.

Wells, H. (2004). *Interview by author* [cassette recording] (June), Los Angeles.

Whitley, M. (2004). *Interview by author* [cassette recording] (June), Los Angeles.

الفصل الثالث: بناء الواقع

Altschull, J. H. (1987). *Agents of power.* New York: Longman.

Barthes, R. (1972). *Mythologies* (A. Lavers, Trans.). New York: Hill and Wang.

Benzakin, J. (1991). *Interview by author* [cassette recording] November, New York.

Berger, A. A. (1982). *Media analysis techniques.* Beverly Hills: Sage.

Berger, P. L., & Luckmann, T. (1966). *The social construction of reality: A treatise in the sociology of knowledge.* New York: Doubleday.

Borders, B. (1992). *Interview by author* [cassette recording] March, New York.

Chapnick, H. (1991). *Interview by author* [cassette recording] November, New York.

Eagleton, T. (1983). *Literary theory: An introduction.* Minneapolis: University of Minnesota.

Essick, P. (1991). *Interview by author* [cassette recording] August, New York.

Gans, H. (1980). *Deciding what's news.* New York: Vintage.

Jacobson, C. (2002). Introduction. In C. Jacobson (Ed.), *Underexposed: "Pictures can lie and liars use pictures."* London: Vision On Publishing.

Kaufman, M. (1991). *Interview by author* [cassette recording]. November, New York.

Lee, C. (1991). *Interview by author* [cassette recording] November, New York.

Lee, M. A., & Solomon, N. (1990). *Unreliable sources: A guide to detecting bias in the news media.* New York: Lyle Stuart.

McChesney, R. W. (2004). *The problem of the media.* New York: Monthly Review Press.

Parenti, M. (1986). *Inventing reality: The politics of the mass media.* New York: St. Martin's.

Rosenblum, M. (1979). *Coups & earthquakes.* New York: Harper & Row.

Schiller, D. (1979). An historical approach to objectivity and professionalism in American news reporting. *Journal of Communication, 29,* 46–57.

Schudson, M. (2003). *The sociology of news.* New York: W. W. Norton.

Sigal, L. V. (1973). *Reporters and officials.* Lexington, MA: D. C. Heath.

Sigelman, L. (1973). Reporting the news: An organizational analysis. *American Journal of Sociology, 79,* 132–151.

Sless, D. (1981). *Learning and visual communication.* New York: John Wiley and Sons.

Snow, R. P. (1983). *Creating media culture.* Beverly Hills: Sage.

Sontag, S. (2003). *Regarding the pain of others.* New York: Picador.

Tuchman, G. (1972). Objectivity as strategic ritual: An examination of newsmen's notions of objectivity. *American Journal of Sociology, 77,* 660–679.

Tuchman, G. (1978). *Making news.* New York: Free Press.

van Dijk, T. A. (1988). *News as discourse.* Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.

الفصل الرابع: ثقافة غرفة الأخبار وإجراءاتها الاعتيادية

Berger, J. (1982). Appearances. In J. Berger & J. Mohr (Eds.), *Another way of telling.* New York: Pantheon.

Black, G. (2004). *Interview by author* [cassette recording] June, Chicago.

Blackford, L. & Minch, L. (2004). Front-page news, back-page coverage, the struggle for civil rights in Lexington. *Lexington Herald Leader,* July 4, p. A 1.

Boeth, R. (1992). *Interview by author* [cassette recording] March, New York.

Borders, B. (1992). *Interview by author* [cassette recording] March, New York.

Carroll, J. (2004). *Interview by author* [cassette recording] June, Los Angeles.

Chapnick, H. (1991). *Interview by author* [cassette recording] November, New York.

Chomsky, N. (1979). Ideological conformity in America. January 27.

Crawford, C. (2004). *Interview by author* [cassette recording] June, Los Angeles.

Crocker, R. R. (1992). *Interview by author* [cassette recording] March, Washington, D.C.

Davis, M. (2006). *Telephone interview by author* [digital recording] May, Miami.

Downie, L. (1992). *Interview by author* [cassette recording] November, Columbia, MO.

duCille, M. (1991). *Interview by author* [cassette recording]. November, Washington, DC.

Elbert, J. (2004). *Interview by author* [cassette recording] June, Washington, DC.

Fisher, G. (2004). *Interview by author* [cassette recording] June, Los Angeles.

Frank, D. (2004). *Interview by author* [cassette recording] June, New York.

Fulton, M. (1988). Bearing witness: The 1930s to the 1950s. In M. Fulton (Ed.), *Eyes of time: Photojournalism in America* (pp. 105–172). New York: Little, Brown and Company.

Gans, H. (1980). *Deciding what's news.* New York: Vintage.

Heisler, T. (2006). *Telephone interview by author* [digital recording] May, Miami.

Huppke, R. (2004). *Interview by author* [cassette recording] June, Chicago.

Irby, K. (2004, March 29). Beyond taste: Editing truth. *poynter.org*.

Jacobson, C. (2002). Introduction. In C. Jacobson (Ed.), *Underexposed: "Pictures can lie and liars use pictures."* London: Vision On Publishing.

Jones Griffiths, P. (2002). Death of the photographer. In C. Jacobson (Ed.), Underexposed: *"Pictures can lie and liars use pictures."* London: Vision On Publishing.

McChesney, R. W. (2004). T*he problem of the media.* New York: Monthly Review Press.

McKoy, K. (2004). *Interview by author* [cassette recording] June, Los Angeles.

Muller, H. (1992). *Telephone interview by author* [cassette recording] October, Columbia, MO.

Newkirk, P. (2000). *Within the veil.* New York: New York University Press.

Panagopoulos, T. (2004). *Interview by author* [cassette recording] June, Chicago.

Poynteronline (2003). Training is the biggest influence on news judgment. *poynter.org,* April 10.

Rasmussen, T. (2006). *Telephone interview by author* [digital recording], May, Miami.

Rosenblum, M. (1993). *Who stole the news.* New York: John Wiley & Sons.

Ryan, K. (2004). *Interview by author* [cassette recording], June, New York.

Sinco, L. (2004). *Interview by author* [cassette recording] June, Los Angeles.

Smith, M. (2004). *Interview by author* [cassette recording] June, New York.

Strazzante, S. (2004). *Interview by author* [cassette recording], June, Chicago.

Wanta, W. (1988). The effects of dominant photographs: An agenda setting experiment. *Journalism Quarterly, 64,* 107–111.

Weiss, K. (2004). *Interview by author* [cassette recording] June, Los Angeles.

Wells, H. (2004). *Interview by author* [cassette recording] June, Los Angeles.

Whitley, M. (2004). *Interview by author* [cassette recording] June, Los Angeles.

الفصل الخامس: الجوانب الاقتصادية

Altschull, J. H. (1987). *Agents of power.* New York: Longman.

Associated Press. (2004a). Effects of cuts concern journalists. May 24, *Author.*

Associated Press. (2004b). Paper apologizes for civil rights coverage. July 5, *washingtonpost.com.*

Blackford, L. & Minch, L. (2004, July 4). Front-page news, back-page coverage, the struggle for civil rights in Lexington. *Lexington Herald Leader,* p. A 1.

CNNMoney.com. (2006). Wall Street Journal to run front page ads. July 19, *money.cnn.com.*

Cooper, G. (1991). *Interview by author* [cassette recording] November, New York.

Epstein, E. J. (1974). *News from nowhere.* New York: Vintage.

Essick, P. (1991). *Interview by author* [cassette recording] August, New York.

Fisher, G. (2004). *Interview by author* [cassette recording] June, Los Angeles.

Fitzgerald, M. (2006). Hollinger: Sun-Times cluster results "disappointing," may cut 10% of workforce. January 19, *nevadathunder.com*.

Graham. D. E. (2006). *2005 Washington Post Company Annual Report.* Washington, DC: Washington Post Company.

The Guild Reporter (2001). Byline strike challenges loss of pension package. April 20, *newsguild.org*.

Heher, A. M. (2007). Tribune accepts $8.2B offer from Zell. April 2, *Yahoo News*.

Kaufman, M. (1991). *Interview by author* [cassette recording] November, New York.

Knight Foundation. (2006). Newspaper industry needs new owners, says former LA Times editor. April 26, *Knight Foundation News Release*.

Lee, M. A. & Solomon, N. (1990). *Unreliable sources: A guide to detecting bias in the news media.* New York: Lyle Stuart.

Mamet, D. (2002). Making choices: Confronting or avoiding the issue In C. Jacobson (Ed.), *Underexposed: "Pictures can lie and liars use pictures."* London: Vision On Publishing.

McChesney, R. W. (2004). *The problem of the media.* New York: Monthly Review Press.

Meyer, P. (2004). *The vanishing newspaper: Saving journalism in the information age.* Columbia, MO: University of Missouri Press.

Panagopoulos, T. (2004). *Interview by author* [cassette recording] June, Chicago.

Parenti, M. (1986). *Inventing reality: The politics of the mass media.* New York: St. Martin's.

Pitts, L. (2007). Movies mirror our culture, like it or not. *The Miami Herald,* May 14, p. 1B.

Poynteronline. (2003). Journalistic values persist despite profit pressures. April 10, *poynter.org*.

Rasmussen, T. (2006). *Telephone interview by author* [digital recording] May, Miami.

Siklos, R. (2005). Shareholder demands that chain be sold. *The New York Times,* November 2, p. C 6.

Tribune Company. (2005). *2004 Tribune Company Annual Report.* Chicago: Author.

Washington Post Company. (1992). *1991 Washington Post Company Annual Report.* Washington, DC: Author.

Wells, H. (2004). *Interview by author* [cassette recording] June, Los Angeles.

writenews.com. (2000). Hollinger International acquires Copley's Chicago newspapers. October 23, *Poynter.org*.

الفصل السادس: الأخلاقيات

Associated Press. (2003). Associated Press: Letter on photo editing policy. September 25, *poynter.org*.

Black, G. (2004). *Interview by author* [cassette recording] June, Chicago.

Carlebach, M. L. (1997). *American photojournalism comes of age.* Washington, DC: Smithsonian Institution Press.

Carroll, J. (2004). *Interview by author* [cassette recording] June, Los Angeles.

Finley, D. (2007). About the Tech "massacre" on the front page. April 17, *hamptonroads.com*.

Irby, K. (2003a). *L.A. Times* photographer fired over altered image. April 2, *poynter.org*.

Irby, K. (2003b). Suspended photographer focuses on ethics. September 25, *poynter.org*.

Jussim, E. (1988). "The tyranny of the pictorial": American photojournalism from 1880 to 1920. In M. Fulton (Ed.), *Eyes of time: Photojournalism in America* (pp. 36–73). New York: Little, Brown and Company.

Lacayo, R. (1995). Resurgence: 1980–1995. In R. Lacayo & G. Russell (Eds.), *Eyewitness* (pp. 165–189). New York: Time Books.

McKoy, K. (2004). *Interview by author* [cassette recording] June, Los Angeles.

National Press Photographers Association (2004). NPPA board adopts new "modernized" code of ethics. July 10, *nppa.org*.

New York Times (2003). New York Times: Guidelines on our integrity. September 25, *poynter.org*.

Rasmussen, T. (2006). *Telephone interview by author* [digital recording] May, Miami.

Shoer Roth, D. (2006). Una aclaración necesaria para el lector. July 27, *miami.com*.

Sinco, L. (2004). *Interview by author* [cassette recording] June, Los Angeles.

Sontag, S. (2003). *Regarding the pain of others.* New York: Farrar, Straus & Giroux.

Steber, M. (2004). *Interview by author* [cassette recording] August, Miami.

Steele, B. (2004). Covering victims: Storytelling with power and respect. March 31, *poynter.org*.

Strouse, C. (2006). Listen up, McClatchy. July 27, *miaminewtimes.com*.

Thames, R. (2006). Observer photo was altered improperly. July 28, *charlotte.com*.

Visual Editors (2006). Doctored photo costs photog a newsroom job. July 28, *visualeditors.com*.

Wells, H. (2004). *Interview by author* [cassette recording] June, Los Angeles.

Whitley, M. (2004). *Interview by author* [cassette recording] June, Los Angeles.

الفصل السابع: العلاقات: المصوِّر والأشخاص موضوع الصور

Barthes, R. (1972). *Mythologies* (A. Lavers, Trans.). New York: Hill and Wang.

Bentley, P. F. (1993). *Interview by author* [cassette recording] November, Columbia, MO.

Finch, R. (2000). *Rob Finch: 1999 newspaper photographer of the year* [video] March, Copley Chicago Newspapers.

Hagen, C. (1992). Photographs and political families. *The New York Times,* October 25, p. H 28.

Heisler, T. (2006). *Telephone interview by author* [digital recording] May, Miami.

Kurtz, H. (1994). *L. A. Times* gets burned by disaster photograph. *Washington Post,* February 2, p. D 1.

MacLeod, S. (1994). The life and death of Kevin Carter. *Time Magazine,* September 12, pp. 70–73.

Malcolm, J. (1990). *The journalist and the murderer.* New York: Vintage.

Marshall, P. (2001). *James Nachtwey* (1948–). September 24, *photography.about.com*.

McBride, K. (2002). Shooting up on A-1: A controversial photo and a small New England town. November 25, *poynteronline.org*.

Nachtwey, J. (2001). *War photographer* (Documentary film, Christian Frei, producer), Icarus.

Panagopoulos, T. (2004). *Interview by author* [cassette recording] June, Chicago.

Scanlan, C. (2006). June 7, *Poynteronline.org*.

Temple, J. (2006). The power of collaboration. April, *digitaljournalist.org*.

University of Missouri (2006). Missouri photo workshop. *mophotoworkshop.org*.

الفصل الثامن: حروب العراق

Anderson, T. (2007). *Interview by author* [email] July, Quito, Ecuador

Carter, B. & Steinberg, J. (2004). The struggle for Iraq: Issues of taste; to portray the horror, news media agonize. April 1, *nytimes.com*.

Colombo, S. (2005). Frontline access: Online gallery boasts soldiers' wartime photos. February 11, *ojr.org*.

Committee to Protect Journalists (2007). Journalists killed: Statistics and archives. July 14, *cpj.org*.

Crawford, C. (2004). *Interview by author* [cassette recording] June, Los Angeles.

Dotinga, R. (2004). Press wrestles with grim clips. May 26, *csmonitor.com*.

Fair (2005). *LA Times* dumps liberal columnist: Scheer out as Bush attacks Iraq War critics. November 17, *fair.org*.

Fox, T. (2006). *Telephone interview by author* [digital recording] May, Miami.

Friel, H. & Falk, R. (2004). *The record of the paper: How the* New York Times *misreports US foreign policy.* New York: Verso.

Fulton, M. (1988). *Eyes of time: Photojournalism in America.* New York: Little, Brown and Company.

Gannett Foundation (1991). *The media at war: The press and the Persian Gulf conflict.* New York: Author.

Howe, P. (2004). The reality of war, sort of. March, *digitaljournalist.org*.

Irby, K. (2004). War images as eyewitness. May 10, *poynter.org*.

Kifner, J. (2003). A thousand words; good as a gun: When cameras define a war. November 30, *nytimes.com*.

Lang, D. (2006a). Photo books show two different Iraqs. March 20, *pdnonline.com*.

Lang, D. (2006b). Q & A with Toby Morris, photographer shot in Iraq. March 21, *pdnonline.com*.

Lang, D. (2006c). War photographer Catherine Leroy dies in California. July 10, *pdnonline.com*.

Lester, P. M. (1994). Military censorship of photographs. *commfaculty.fullerton.edu*.

Lewis, J. (2004, April 5). Front page horror. *slate.com*.

Loomis, R. (2007). Web stories: Rick Loomis. *kcet.org*.

McBride, K. (2003). Did powerful image present an unbalanced view? April 14, *poynter.org*.

Reporters Without Borders (2006). Violence still increasing, 63 journalists killed, more than 1300 physically attacked or threatened. January 4, *rsf.org*.

Reynolds, P. (2006). The return to Abu Ghraib. February 15, *news. bbc.co.uk*.

Rosenblum, M. (1993). *Who stole the news.* New York: John Wiley & Sons.

Rosenblum, N. (1984). *A world history of photography.* New York: Abbeville.

Sector, C. (2006). More Abu Ghraib prison abuse photos leaked. February 15, *abcnews.go.com*.

Shapiro, A. (2004). Vivid photos remain etched in memory. May 10, *npr.org*.

Shook, P. H. (2004). Readers respond to Fallujah photos. April 13, *poynter.org*.

Sontag, S. (2003). *Regarding the pain of others.* New York: Farrar, Straus & Giroux.

Theo, M. (2004). *Interview by author* [cassette recording] June, Chicago.

Thompson, M. (2004). Discussion is the policy. April 2, *poynter.org*.

Tomkins, A. (2003). Tough call on Hussein corpse photos. July 24, *poynter.org*.

Winn, S. (2004). Photos that will haunt us more than words ever could. May 19, *sfgate*.

Zucchino, D. (2007). Web stories: Rick Loomis. *kcet.org*.

الفصل التاسع: المواقع الإلكترونية والمدونات

Ahrens, F. (2006). Gannett to change its papers' approach. November 7, *washingtonpost.com.*

Carter, B. & Steinberg, J. (2004). The struggle for Iraq: Issues of taste; to portray the horror, news media agonize. April 1, *nytimes.com*.

Colombo, S. (2005). Frontline access: Online gallery boasts soldiers' wartime photos. February 11, *ojr.org*.

The Economist (2006). Special report: The newspaper industry, more media, less news. *The Economist,* August 26, pp. 52–54.

Fallows, D. & Rainie, L. (2004). Reports: Major news events. July 8, *pewinternet.org*.

Fisher, G. (2004). *Interview by author* [cassette recording] June, Los Angeles.

Fox, T. (2006). *Telephone interview by author* [digital recording] May, Miami.

Gahran, A. (2006). New Pew blogger study. July 20, *poynter.org*.

Glaser, M. (2005). Porn site offers soldiers free access in exchange for photos of dead Iraqis. September 20, *ojr.org*.

Grier, T. (2006). Can we all just learn to interact? June 13, *ojr.org*.

Healy, P. & Zeleny, J. (2007). Novel debate format, but same old candidates. July 24, *nytimes.com*.

Howe, P. (2004). The reality of war, sort of. March, *digitaljournalist.org*.

Kennedy, T. (2004). *Interview by author* [cassette recording] June, Washington, DC.

Kirtz, B. (2006). Fear not the new media. October 19, *poynter.org*.

Maceda, J. (2004). Terrorists and the Internet. June 24, *msnbc.msn.com*.

Melamed, S. (2006). A sea of change for paper's web sites. July 14, *medialifemagazine.com*.

Pickler, N. (2007). YouTube questions take a different tack. July 23, *Associated Press*.

Rasmussen, T. (2006). *Telephone interview by author* [digital recording] May, Miami.

Reporters Without Borders (2006). Violence still increasing: 63 journalists killed, more than 1300 physically attacked or threatened. January 4, *rsf.org*.

Riley. M. (2006). Lessons from a newsroom's digital frontline. Spring, *nieman.harvard.edu*.

Simon, E. (2004). Digital cameras change perception of war. May 7, *msnbc.msn.com*.

Sites, K. (2007). Journalist or activist? April 3, *hotzone.yahoo.com*.

Smith, M. (2004). *Interview by author* [cassette recording] June, New York.

Vaina, D. (2007). Newspapers and blogs: Closer than we think? April 23, *ojr.org*.

Visual Editors (2006). The facts of life … blogging, newspapers and convergence. July, *visualeditors.com*.

Weiss, K. R. (2004). *Interview by author* [cassette recording] June, Los Angeles.

Weiss, K. R. (2007). *Telephone interview by author.* August, Miami.

Zelizer, B. (2004). Which words is a war photo worth? Journalists must set the standard. April 28, *ojr.org*.

الخاتمة

Carlebach, M. L. (1997). *American photojournalism comes of age.* Washington DC: Smithsonian Institution Press.

Chapnick, H. (1988). Forward. In M. Fulton (Ed.), *Eyes of time: Photojournalism in America.* New York: Little, Brown and Company.

Chomsky, N. (1979). Ideological conformity in America. *Nation,* January 27.

Commission on Freedom of the Press (1947). *A free and responsible press.* Chicago: University of Chicago Press.

Fox, T. (2006). *Telephone interview by author* [digital recording] May, Miami.

Fulton, M. (1988). *Eyes of time: Photojournalism in America.* New York: Little, Brown and Company.

Gahran, A. (2006). New Pew blogger study. July 20, *poynter.org*.

Gough, P. (2007). Fox reality show roils Texas town. June 11, *yahoo-news.com*.

Howe, P. (2004). The reality of war, sort of. March, *digitaljournalist.org*.

Kennedy, T. (2004). *Interview by author* [cassette recording] June, Washington DC.

Knight Foundation. (2006). Newspaper industry needs new owners, says former LA Times editor. April 26, *Knight Foundation News Release*.

Lehrman, S. (2006). News in a new America. July 24, *knightfdn.org*.

McKoy, K. (2004). *Interview by author* [cassette recording] June, Los Angeles.

Meyer, P. (2004). *The vanishing newspaper: Saving journalism in the information age.* Columbia, MO: University of Missouri.

Moyers, B. (2003). Keynote address to the National Conference on Media Reform. November 8, *commondreams.org*.

Rosenblum, M. (1993). *Who stole the news.* New York: John Wiley & Sons.

Tierney, J. (2005). Where cronies dwell. *The New York Times,* October 11, p. A27.

Tuchman, G. (1972). Objectivity as strategic ritual: An examination of newsmen’s notions of objectivity. *American Journal of Sociology, 77,* 660–679.

Weaver, D. H. & Wilhoit, G. C. (1996). *The American journalist in the 1990s: U.S. news people at the end of an era.* Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.

Weaver, D. H., Beam, R. A., Brownlee, B. J., Voakes, P. S., Wilhoit, G. C. (2007). *The American journalist in the 21st century: U.S. news people at the dawn of a new millennium.* Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.


هنـــداوي